

أبحاث مُحكَّمة
(الجزء الثاني)
الأدبيات

المؤتمر العالمي الخامس للغة العربية وآدابها

مقاربات في اللسانيات والأدبيات بين التقليد والتجديد



التاريخ : 7 - 9 ديسمبر 2015 م

المكان: الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا



IIUM Press

أبحاث مُحكَّمة (الجزء الثاني)

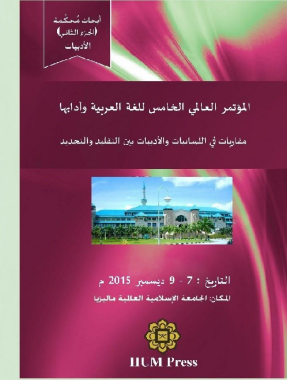
المؤتمر العالمي الخامس : مقاربات في اللسانيات والأدبيات بين التقليد والتجديد

IIUM Press

ISBN 978-967-418-423-0



9 78 967 418 423 0



هذا الكتاب...

يبحث الكتاب في تاريخ اللسانيات والأدبيات في العالم العربي ويبرز لنا تلك التوجهات من الباحثين العرب الذين اتخذوا موقفاً سلبياً من التراث اللغوي القديم. ومن اللغويين الذي مدحوا التراث اللغوي بإنتاجه وعطائه ونظراته الثاقبة في قضايا اللغة والأدب. ومفهوم المقاربات في اللسانيات والأدبيات قصد بها إستمولوجيا الدراسات اللغوية والأدبية (الدراسة النقدية للعلوم) التي تدور في الكتابات اللسانية العامة التي تنقد اللسانيات العربية عموماً دون تمييز بين نماذجها واتجاهاتها؛ والكتابات النقدية الخاصة التي تستهدف أحد اللسانيين أو إحدى اللسانيات أو إحدى المدارس اللغوية، والكتابة النقدية المؤسسة التي تعتمد على مرتكزات نظرية ومنهجية تضمن للنقاد تماسكاً واضحاً. وفي مجال المقاربة في الأدبيات تنحو منحى اللسانيات: بإبراز الموقف من التفسير في النقد الأدبي، والاهتمام بالنقد الأدبي بفكرة العلاقة بين الكل والأجزاء في فهم النص الأدبي، وتفسير العلامات اللغوية في النص الأدبي وعلاقته بالأسلوب. هذه الجهود التي قدمها الباحثون في هذا المؤتمر تعبر عن محاور المؤتمر الرئيسية ومهدفه العام الذي يبحث في الموقف من التراث والمعاصرة في ضوء الدراسات اللغوية والأدبية، وهي محاولات ترنو إلى ثقب جدار المعرفة، والسير قدماً نحو التطوير ودراسة العربية لغة القرآن الكريم، وبيان موقف الباحثين منها في المستويات اللغوية والدراسات النصية والأسلوبية والتداولية، والتعليم عبر استخدام التقنية الحديثة في العلم وتطبيقاتها، وتعليم المهارات الأربعة، واستنكاه الفكر اللغوي القديم في التعليم، والتوجهات الحديثة في معايير تعليم اللغة العربية لغبر الناطقين بها، وبناء المصطلحات لغبر الناطقين بها، واستراتيجيات التعلم للغة العربية، وأهمية التعليم في القصص، ودور الجامعات والمعلم في تطوير التعليم.

هيئة التحرير

بسم الله الرحمن الرحيم

أبحاث المؤتمر (محكمة)

مقاربات في اللسانيات والأدبيات بين التقليد والتجديد

الجزء الثاني

(الأدبيات)

أبحاث المؤتمر

مقاربات في اللسانيات والأدبيات بين التقليد والتجديد

. الجزء الثاني .

هيئة التحرير

اللسانيات	التعليم	الأدبيات
محمد صبري شهرير (رئيساً)	عاصم شحادة علي (رئيساً)	عبد الحليم صالح (رئيساً)
أحمد راغب أحمد	صوفي بن مان	توفيق إسماعيل
أكمل خزيري عبدالرحمن	عبد الوهاب زكريا	محمد أنور أحمد
حسلينا حسن	محمد فهم غالب	معهد مختار
رضوى أبو بكر	نئ حنان مصطفى	ندوة حاج داود
فوزي أحمد		عدي يعقوب

هيئة التحرير المساعدة

أسو صبيحي الداوودي

خديجة خليفة عبد الرشيد

زينب محمد النعاس الطاهر

محمد إخوان عبدالله

منير الدين الرياضي بن صلاح الدين

نوال بنت عبدالله عبد الرحمن

هيام بنت محمد بن حسين الفقيه

نشر من قبل:

IIUM Press

International Islamic University Malaysia

الطبعة الثانية، ٢٠١٥م/١٤٣٧هـ

IIUM Press, IIUM©

جميع الحقوق الملكية الأدبية والفنية محفوظة لـ IIUM Press. ويحضر طبعة أو تصوير أو ترجمة أو إعادة تنضيد الكتال كاملاً أو مجزاً أو تسجيله على أشرطة كاسيت أو إدخاله على الكمبيوتر أو برمجته على أسطوانات ضوئية إلا بموافقة الناشر خطياً.

رقم التسلسل الدولي (ISBN): 978-967-418-423-0

عضو مجلس النشر العلمي الماليزي

(Majlis Penerbitan Ilmiah Malaysia-MAPIM)

طبع من طرف

دار شاكر للطباعة والنشر

DARUL SYAKIR ENTERPRIS (001141583-P)

No. 6 Jalan 4/12A Seksyen 4 Tambahan

43650 Bandar Baru Bangi, Selangor Darul Ehsan

Tel: 03-8922 1235 Fax: 038926 5748 Email: darulsyakir@gmail.com

إهداء

إلى الباحثين وراء المعرفة والعلم من الهيئة التدريسية في الجامعات... وإلى الطلبة المجتهدين
... وإلى الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا على ما تقدمه من دعم للمعرفة والفضيلة.. وإلى
محيي اللغة العربية؛ لغة القرآن الكريم نهدي إليهم جميعاً هذا الجهد الجمعي والعالمي من
أنحاء العالم العربي والإسلامي.

شكر وتقدير

هذا الكتاب لأوراق المؤتمر العالمي الخامس لن يكون له وجود بعد الله تعالى إلا بجهود الباحثين الذين نقدم إليهم أسى آيات الشكر والتقدير، وإلى مركز البحوث في الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، ولا سيما الأستاذ المشارك د. روصفه هاشيما مدير النشر في مركز الطباعة والنشر في هذه الجامعة على تفضله بالموافقة السريعة على نشر الكتاب تحت مركز البحوث، والشكر موصول كذلك إلى من أسهم في إخراجه تنظيماً ومراجعة وترتيباً.

هذا الكتاب...

يبحث الكتاب في تاريخ اللسانيات والأدبيات في العالم العربي ويبرز لنا تلك التوجهات من الباحثين العرب الذين اتخذوا موقفاً سلبياً من التراث اللغوي القديم، ومن اللغويين الذي مدحوا التراث اللغوي بإنتاجه وعطائه ونظراته الثاقبة في قضايا اللغة والأدب. ومفهوم المقاربات في اللسانيات والأدبيات قصد بها إستمولوجيا الدراسات اللغوية والأدبية (الدراسة النقدية للعلوم) التي تدور في الكتابات اللسانية العامة التي تنقد اللسانيات العربية عموماً دون تمييز بين نماذجها واتجاهاتها؛ والكتابات النقدية الخاصة التي تستهدف أحد اللسانيين أو إحدى اللسانيات أو إحدى المدارس اللغوية، والكتابة النقدية المؤسسة التي تعتمد على مرتكزات نظرية ومنهجية تضمن للناقد تماسكاً واضحاً. وفي مجال المقاربة في الأدبيات تنحو منحنى اللسانيات؛ بإبراز الموقف من التفسير في النقد الأدبي، والاهتمام بالنقد الأدبي بفكرة العلاقة بين الكل والأجزاء في فهم النص الأدبي، وتفسير العلامات اللغوية في النص الأدبي وعلاقته بالأسلوب. هذه الجهود التي قدمها الباحثون في هذا المؤتمر تعبر عن محاور المؤتمر الرئيسة وهدفه العام الذي يبحث في الموقف من التراث والمعاصرة في ضوء الدراسات اللغوية والأدبية، وهي محاولات ترنو إلى ثقب جدار المعرفة، والسير قدماً نحو التطوير ودراسة العربية لغة القرآن الكريم، وبيان موقف الباحثين منها في المستويات اللغوية والدراسات النصية والأسلوبية والتداولية، والتعليم عبر استخدام التقنية الحديثة في التعليم وتطبيقاتها، وتعليم المهارات الأربعة، واستنكاه الفكر اللغوي القديم في التعليم، والتوجهات الحديثة في معايير تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، وبناء المصطلحات لغير الناطقين بها، واستراتيجيات التعلم للغة العربية، وأهمية التعليم في القصص، ودور الجامعات والمعلم في تطوير التعليم.

هيئة التحرير

مقدمة الكتاب

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على رسوله المصطفى وآله وصحبه الغراميامين أجمعين.
وبعد؛

فثمة دراسة نقدية للعلوم تدل على المبادئ والفرضيات والنتائج العلمية؛ إذ بحث اللغويون المعاصرون في الموقف من التراث العربي القديم في اللسانيات والأدبيات وفي مناهج قراءتهما عبر المنهج الفيلولوجي للغة للوقوف على آليات النقد اللغوي والأدبي، وعبر تاريخ الأفكار بإبراز كيف تنشر المعرفة. عند النظر في تاريخ اللسانيات والأدبيات في العالم العربي نجد أنها واجهت إشكالية التجديد، وقد تجد اليوم من يحاول أن يهتم اللغوي العربي بخلوه من الملاحظات والمنهجية، وقد رأى بعضهم أن التراث في مجال اللسانيات؛ إما معطيات موصوفة أو مفاهيم وصفية أو أصول وتأملات، ورأوا أن الخطأ الأول في تصور التراث هو اعتقاد خاطئ، وفي المقابل هناك دراسات تؤكد على أن التراث العربي القديم يتوافر فيه مبادئ لغوية لها تفاعل مباشر مع جهود الغربيين المعاصرين في اللسانيات. وثمة قضايا يمكن تتبعها في التراث الإسلامي عن اللسانيات والأدبيات تتكامل مع أطروحات المعاصرين في مجال اللغة وآدابها والمستويات اللغوية. هذا الكتاب تناول في موضوعاته محاور رئيسة تدور حول اللسانيات والتعليم والأدبيات؛ حيث نجد في اللسانيات موضوعات بحث فيها اللغويون المعاصرون خاصةً الموقف من التراث العربي القديم في اللسانيات والأدبيات. تنطلق المقاربات في اللسانيات من اتجاهات ثلاثة، وهي: الكتابات اللسانية العامة التي تنقد اللسانيات العربية عموماً دون تمييز بين نماذجها واتجاهاتها؛ والكتابات النقدية الخاصة التي تستهدف أحد اللسانيين أو إحدى اللسانيات أو إحدى المدارس اللغوية؛ أما الاتجاه الثالث فهو الكتابة النقدية المؤسسة التي تعتمد على مرتكزات نظرية ومنهجية تضمن للنقاد تماسكاً واضحاً. وأما في مجال المقاربة في الأدبيات فتتحو منحى مشاهداً للمقاربة في اللسانيات؛ حيث تبرز الموقف من التفسير في النقد الأدبي من حيث الاهتمام بالنصوص ذاتها، واهتمام النقد الأدبي بفكرة العلاقة بين الكل والأجزاء في فهم النص الأدبي،

والتفسيرات الفينومولوجية (الحدس الذهني)، وكذلك تظهر موقف النقاد من النص الأدبي بين ذاتية القارئ وموضوعية النص، وتفسير العلامات اللغوية في النص الأدبي إلى ضرب من التوحيد النحوي والتركيب البلاغي، وعلاقة ذلك بالأسلوب. يتخذ العلماء حالياً من الدراسات النقدية مواقف عدة؛ فمنهم من يرى أن جهود التفسير في الثقافة العربية في مجال الهرمنيوطيقا المعاصرة (تفسير النص) تتوافر فيها بعض المناهج التي يهتدي بها العقل البشري في العصر الحاضر، وربطوها بجهود القدامى كالجرجاني مثلاً، وفي حيز الأدبيات ثمة الدراسات السيميائية الشعرية عبر القراءة المتعددة للقصائد الشعرية سواء القديمة منها أم الحديثة، ويكون هذا عبر متابعة حركة الدوال في النص لاستكناه المدلولات.

محاوَر المؤتمَر:

هذا الكتاب جمع أوراقاً بحثية للباحثين من كل أنحاء العالم العربي والإسلامي بشكل عام، وتدور موضوعاته -كما ذكرنا آنفاً- في ثلاثة محاور رئيسة، هي:

أولها اللسانيات، من حيث قراءة التراث العربي القديم في ضوء المناهج المعاصرة وموضوعات علم اللغة النصي ومعايير النص المتعددة، والتداولية وعلاقتها بالمتكلم والمتلقي، والسيميائية ودراستها في النص، ونقد الدراسات اللغوية في ضوء التراث والمعاصرة، والأسلوب في الخطاب العربي، وموضوع الدراسات النظرية للمستويات اللغوية الأربعة في الدراسة الصوتية والدراسة الصرفية قديماً وحديثاً، والتطرق إلى اللسانيات التطبيقية التي تعد جزءاً من اللسانيات، والتطرق إلى فقه اللغة وموضوعات اللهجات وعلاقتها بالفصحى، والموضوعات النحوية المتعلقة بالتركيب.

وثانيها التعليم فينظر إلى استخدام التقنية الحديثة في العلم وتطبيقاتها، وتعليم المهارات الأربعة، كتعليم الأصوات لغير الناطقين بها، وتوظيف الترجمة في التعليم، واستنكاك الفكر اللغوي القديم في التعليم، والتوجهات الحديثة في معايير تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، وبناء المصطلحات لغير الناطقين بها، واستراتيجيات التعلم للغة العربية، وأهمية التعليم في القصص، ودور الجامعات والمعلم في تطوير التعليم.

وثالثها الدراسات الأدبية التي تتضمن موضوعات شتى تدور في محاور رئيسة، وهي: المقاربة النقدية الحديثة للتراث الأدبي، وسيميائية الشعر بأنواعه القديم والحديث، وتناول النقد الأدبي لكتب القدامى في الأدب الجاهلي والأندلسي والحديث في العالم العربي بخاصة.

وتطرقت الأوراق البحثية إلى موضوع معايير النص في الأدبيات كالتناص في الشعر الحديث والقديم الجاهلي، ولغة السرد، والإبداع في الأدب وقضاياه كالتجديد، والدراسات البلاغية التي ذكرها الباحثون سواء للقدماء أم للمعاصرين في العالم الإسلامي والعربي.

أهداف المؤتمر:

وأخيراً نذكر الأهداف التي دارت حولها الأوراق البحثية، واستأنست بها لتحقيق لنا الهدف الرئيس من المؤتمر، وهو أن نسير نحو البحث العميق في قضايا التراث والمعاصرة من منطلقات الإبستمولوجيا (الدراسة النقدية للعلوم) التي تأخذ في تعريفها نقد الدراسات العلمية، وتحديد مواقف العلماء واللغويين والأدباء منها؛ إما بالإيجاب أو بالسلب من التراث. أما الأهداف الرئيسة لهذا فهي تتمثل فيما يأتي: المقاربة عبر المناقشات والتحاور بين العلماء في اللسانيات والأدب؛ وبيان وجهات النظر المختلفة في الموقف من التراث اللغوي والأدبي القديم، ومحاولات التجديد فيه؛ والبحث في قضايا الحداثة في اللسانيات والأدبيات في الموقف من اللغة، وحيزها النوعي والكمي والقصائد الشعرية والقراءة المتعدد فيها؛ وتحديد عناصر السيميائية في دراسة اللغة والأدب لدى القدماء والمعاصرين. وأما المحاور فتتمثل في اللسانيات؛ إذ تبحث في اللسانيات العربية في الكتابة النقدية العامة والخاصة والمؤسسة أو اللسانيات في الكتابة العربية والوصفية والتوليدية والتداولية أو الدراسة الاستكشافية للسيميائية بين التراث والمعاصرة أو إعادة قراءة التراث اللغوي القديم في ضوء الحداثة اللغوية؛ أما المقاربات في الأدبيات فتركز على الأدبيات العربية في الكتابة النقدية العامة والخاصة والمؤسسة أو الأدبيات في الكتابة الوصفية والنقدية عبر التركيب اللغوي للأدب أو استكشاف التحليل السيميائي للنقد البلاغي أو إعادة القراءة النقدية للتراث القديم وتكامله مع نظريات الحداثة الأدبية.

قامت لجنة التحرير بتقسيم الأوراق المقدمة إلى المؤتمر إلى قسمين بسبب التنوع في المحتوى وتعلقها بالمحاور، بحيث يمكن للقارئ الوقوف على موضوعات عدة. وقد قامت هيئة التحرير بمراجعات علمية للبحوث المقدمة، وقامت أحياناً بتعديلات على البحوث بعد مراجعتها وتحكيمها من أعضاء اللجنة العلمية، وإعادة ترتيب البحوث مرة أخرى وفق قواعد النشر التي اشترطناها في المؤتمر، وقد ساعد اللجنة مجموعة من طلبة الدكتوراه المتميزين في الدراسات اللغوية والأدبية، وقاموا بترتيب الهوامش والمتن وفق الشروط؛ إذ وجدنا أن نسبة كبيرة جداً من الباحثين لم يلتزموا بقواعد النشر، بل إن هناك من وثّق البحث توثيقاً يدوياً، وهذا أخذ منا وقتاً طويلاً كي نراجع كل شيء، ورفضنا بعض البحوث؛

لأنها لا تتوافق مع محاور المؤتمر والقواعد العلمية المتبعة في كتابة ورقة المؤتمر. وثمّ تقسيم موضوعات كتاب أبحاث المؤتمر الخامس هذا في المجلد الأول إلى الموضوعات الآتية: أولاً اللسانيات وقضايا اللسانيات التطبيقية وعلم اللغة والنصي والتداولية التي تعدّ كلها جزءاً من اللسانيات، ثم البحث في السيميائية اللغوية وإبرازها في قضايا اللغة: وثانياً قضايا تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها كتقنية التعليم؛ أما المجلد الثاني من أبحاث المؤتمر فيتضمن الموضوعات الآتية: الأدبيات بموضوعاتها في النقد، والدراسة النظرية، وتوظيف علم اللغة النصي في تحليل النصوص الأدبية، والأسلوبية، والسيميائية.

الفهرس

ج	هيئة التحرير
هـ	الإهداء
و	شكر وتقدير
ز	هذا الكتاب
ح	مقدمة الكتاب
١	آفاق الرؤية النقدية للتفسير الأسطوري
	الدكتورة جودي فارس البطاينة
١٥	قراءة في علم البديع: دراسة تاريخية تحليلية
	الدكتور باي زكوب عبد العالي
٣١	المقاربة النقدية الحديثة للتراث العربي القديم
	الأستاذ الدكتور عبد المعين بن حسن بالفاس
٥١	تمثيلات المرأة في رواية التفاصيل والأشياء
	الأستاذ المشارك الدكتور عبد الرحيم مرشدة
٧٥	سيمائية الخطاب السياسي: الشعر الحجازي،
	الدكتور فيصل بن صالح الزهراني
٩٣	قراءة نقدية في ديوان ليالي غرناطة للشاعر عارف خضيري
	الدكتور قرني عبد الحليم عبدالله صفا
١٠٩	الانتحال في الأدب: قراءة نقدية في ضوء كتاب طبقات فحول الشعراء
	الأستاذ الدكتور نصر الدين إبراهيم أحمد حسين
١٢١	إعادة قراءة للإبداع بين التقليد والتجديد
	الدكتورة هيام بنت محمد بن حسين الفقيه
١٣٥	نونية أبي البقاء الرندي: مقارنة سيميائية
	الدكتورة هيام المعمري
١٥٣	رواية "عتبة ثقيلة الروح": مقارنة في العنوان
	الدكتور علي خواجة
١٦٧	سيكولوجية الصورة النفسية: الشعر الإماراتي أنموذجا

عائشة الشامي

شعرية المفارقة في القصة القصيرة جداً: إبراهيم درغوثي أنموذجاً ١٨٥

نسرین عبدالله

عبدالله الطيّب، شاعر التراث: مكانته الأدبية وظواهر لغوية في شعره ١٩٧

الأستاذ الدكتور نصر الدين إبراهيم أحمد حسين

موسى سعيد طه إدريس

المنحى الحدائي للتراث في الشعر العربي المعاصر قراءة في المتون الشعرية ٢١٥

الدكتورة نهلة عبد الكريم الحرتاني

لغة السرد في القصص القرآني: قصة سيدنا سليمان أنموذجاً ٢٣٣

الدكتورة أروى محمد ربيع

التاريخية الجديدة بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقية على أخبار الأصمعي ٢٤٧

الدكتور حسين محمد القرني

تطور النقد الأدبي: مناهجه عند محمد مندور ٢٦١

سومية خلاف

التجديد في الشعر العربي ٢٧٩

الأستاذ المشارك الدكتور عارف كرخي أبوخضيري

الأدب والإبداع ٢٩٣

الأستاذ المساعد الدكتور عبدالحليم بن صالح

الأستاذ المشارك الدكتور عبد الغني يعقوب فطاني

قراءة جديدة في التراث الأدبي العربي القديم في ظل المفاهيم النفسية العصرية ٣٠٩

الدكتورة فرزانة رحمانيان

موقف الاستشراق التقليدي من الشعر العربي ٣٢٧

أستاذ دكتور محمد ربيع

الرمزية والكناية مقارنة مفاهيمية ٣٣٥

الدكتور محمد علي عمر شيدو

التشبيه وأقسامه عند ابن المعتز من خلال ديوانه الشعري ٣٥١

مناضلة العزة بنت جندين لوبيس

حتك نعيم

- الأدب الإسلامي لدى محمد أول أبوبكر ٣٦٥
الدكتور سعيد عبدالعزيز الإمام
- القصة الملايوية ما قبل الاستقلال: عصر العشرينات (١٩٢٠م) ٣٧٣
الدكتور خالد بن لودين
- الطباق وتمثالاته في الفكر والفن العربي: مقارنة نقدية ٣٨٧
الأستاذ الدكتور صفا لطفي
- أدبيات البحث عن الجذور: قراءة تأصيلية في مصطلح "قصيدة النثر" عربيا ٤٠٥
الأستاذ المشارك الدكتور حبيب بُوهرُورُ
- الواقعية الإسلامية في قصص الشيخ علي الطنطاوي ٤٢٩
الدكتور محمد أنور أحمد
- مفهوم التراث والتجديد عند الشعراء الرُّوَاد شعراء العراق نموذجا ٤٥٧
الأستاذ المشارك الدكتور نافع حماد محمد
الأستاذ الدكتور منجد مصطفى بهجت
- التناص في الشعر الأردني قصيدة "الدليل" أنموذجا ٤٧٣
الأستاذ المشارك الدكتور عبد الباسط مرashedة
- الحذف وبلاغته عند الوزير جنيد الشاعر النيجيري ٤٩١
عمر موسى غُدُم
- دراسة أسلوبية لثلاث قصائد من الشعر الجاهلي ٥١٧
الأستاذ الدكتور محمد إسماعيل محمد
- التفكيكية ومأزق التوظيف النقدي : قراءة في نموذج عربي ٥٣٧
الأستاذ المشارك الدكتور عبدالله بن أحمد بن حامد آل حمادي
- قصيدة الشاعر وقبول المتلقي ٥٥٩
الدكتور ميلود مصطفى عاشور
الدكتور أياد عبد الله

Sheikh Waliyullah al-Dahlawi and his 'Kitab Hujjatul al-Baligah' 577

Dr. Adli Bin Hj. Yaacob

Siti Nadhirah Binti Kassim

آفاق الرؤية النقدية للتفسير الأسطوري

الدكتورة جودي فارس البطاينة

قسم اللغة العربية- كلية الآداب - جامعة جرش- المملكة الأردنية الهاشمية

ملخص البحث

يعد التفسير الأسطوري من المناهج الحديثة، وقد تناوله كبار نقادنا ممن يشهد لهم بالريادة النقدية والفكرية، ومن ثم أصبح عسيرا علينا الخوض في التأريخ لهذا المنهج أو في أصوله النظرية، أو مناقشة بحوث هؤلاء العلماء الأجلاء بنديّة علمية، وليس ذلك من قبيل التواضع، أو التظاهر به، وإنما هو حقيقة واقعة، أسلم بها، فالبحث وصاحبه مدينان لهؤلاء الأساتذة العظام. ولكن ذلك لا يمنع مطلقا الوقوف على آرائهم، ومناقشتها، وإنكار بعضها أو قبول بعضها بحذر. فغاية البحث - إذن- تنحصر في محاولة الوقوف بموضوعية شديدة بين الذين يسرفون في تمجيد الاتجاه الأسطوري واعتباره الاتجاه الأوحّد والأمثل لتفسير الشعر الجاهلي ومن ثم رد كل شيء فيه إلى عالم الأساطير، وبين الذين يخرجون على مقتضيات النقد الأدبي ويكون الرفض والتجريح هما الهدف الأسمى لهم.

المقدمة

لم يعد يخفي علي أحد الأزمة التي يعاني منها النقد العربي المعاصر، بعد أن امتلأت الساحة النقدية باتجاهات حديثة، تحاول أن تقدم تفسيرات جديدة للأدب العربي - قديمة وحديثة- كي تصل به إلى ركب الحداثة، وتكسر القوالب النقدية الجامدة التي اهتمت بظواهر الأدب دون أن تستبطن النص نفسه وتكشف جوانبه الخفية وملامح الجمال فيه.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه علينا: هل حققت هذه الاتجاهات النقدية الجديدة كل ما نادت به؟ أو علي الأقل بعضه؟

الحق أن هذا لم يتحقق، لأن هذه الاتجاهات نشأت في الغرب وطبقت علي الأدب الغربي فترة من الزمن، ثم تلقاها النقاد العرب وأخذ جيل الشباب يتتبعها بالدهشة والانقياد، وحاول تطبيق هذه الاتجاهات علي الأدب العربي بالحسنى حيناً، وبالقهر والجبر أحياناً أخرى. بل من هذا الجيل من تحمس لهذه الاتجاهات حماسة تفوق أصحابها من نقاد الغرب ظناً منه بأنه عن هذا الطريق وحده نكون حداثيين ومتقدمين.

وغاب عن هذا الجيل خصوصية الأدب العربي - ككل الآداب الأخرى - الذي ربما لا يتواءم مع كل هذه الاتجاهات الكلية، وربما أفاد من بعضها، دون أن تطبق عليه الحداثة بكل معطياتها، كما غاب عنهم أيضاً أن الحداثة إلى وقتنا هذا لم نفلح في أن نجعلها حداثة عربية حقاً، حين بهرتها الحداثة الغربية، وعجزت عن مجاراتها، فاستسلمت لها، وتبنت مفاهيمها، جاهدت جهاداً محموماً للالتحاق بها، وعلت أصوات كثيرة تتحدث عن نقد مُعاصر لا عن نقد عربي معاصر.^١

ولا يخفى علينا الصراع الذي نشأ بين أصحاب هذه الاتجاهات - فعلى سبيل المثال - عندما حاول بعض البنيويين تشييد صرح علمي للنقد، قام رفاقهم في الحداثة بتقويض هذا البناء بحجة الإيغال في الحداثة والتجريب النقديين.^٢

وأخذت الهوة تتسع بين هذه المناهج والاتجاهات وكثر الجدل حول أفضل هذه المناهج للأدب العربي، وأخذ هذا الجدل وقتاً كبيراً لو خُصص للنص الأدبي ذاته درساً وتحليلاً وفهماً لكان أفضل. لأنه "ليس من حق أحد أن يفرض على النص الأدبي قراءة واحدة زاعماً أنها جمعت كل ما في النص، وكل ما يمكن أن يقال فيه، لأن مثل هذا الاتجاه في النقد الأدبي لا يعني سوى شيء واحد هو "موت النص"، ولو صح مثل هذا الاتجاه - وهو بالتأكيد لا يصح - لماتت نصوص الآداب القديمة جميعاً منذ زمن بعيد، بل قل لماتت نصوص العقد الماضي".^٣

والمنهج الأسطوري واحد من هذه الاتجاهات، تنادي به غير ناقد، محاولاً تأصيل هذا المنهج، وتنميته، والتبشير به، والانتصار له، لاعتقاد أصحاب هذا الاتجاه بأنه يحوي رؤية جديدة وجريئة للتراث الشعري القديم، تستمد جدتها وجراتها من مخالفتها لما استكانت إليه الدراسات السابقة، حيث يكشف المنهج عن ارتباط الشعر الجاهلي الوثيق بالفكر الميثوديني، وهو جانب ظل مجهولاً طيلة القرون السابقة من حياة هذا التراث الشعري.^٤

وعلى هذا الأساس ركز أصحاب الاتجاه الأسطوري على ارتباط الشعر الجاهلي بالمعتقدات الدينية التي سادت شبه جزيرة العرب قبل الإسلام، كما اهتموا اهتماماً خاصاً بأساطير العرب وخرافاتهم ومعارفهم في هذه الفترة، واعتمدوا في ذلك على جهود علماء التحليل النفسي وعلماء "الأنثروبولوجيا" التي اهتمت بأصل الجنس البشري وتطوره وأعرافه ومعتقداته، وتلك عقبة تقف في وجه أصحاب هذا المنهج لأن "أحداً حتى اليوم لم يدرس كل النواحي أو على الأقل جُل النواحي

^١ وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، (الكويت: عالم المعرفة، العدد رقم (٢٠٧)، مارس ١٩٩٦م)، ص ١٨

^٢ المرجع السابق، ص ١٩

^٣ المرجع السابق، ص ٣١

^٤ عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، (بيروت: دار المناهل، ط ١، ١٩٨٧م)، ص ٨

الأنيروبولوجية لجزيرة العرب، وهذا في حد ذاته عقبة خطيرة تحول دوننا والتعرف على موروث الجاهليين في إطاره الحقيقي".^١

فالتطريق - إذن - ليست معبدة أمام تطبيق المنهج الأسطوري على الشعر الجاهلي فهو - كما يبدو - طريق شاق يحتاج إلى صبر وأناة، ولا ينبغي أن نفرض هذا المنهج على الشعر الجاهلي بأحكام مسبقة نحاول إثباتها أو دحضها بصرف النظر عن دلالات النص الشعري ومدى تحمله لهذا المنهج.

أولاً: الإطار النظري

لم يُجمع الدارسون على مفهوم مُحدد للأسطورة، فهي عند بعضهم قصة خيالية قوامها الخوارق والأعاجيب التي لم تقع في التاريخ ولا يقبلها العقل^٢، ويرى بعضهم أنها وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعاً فكرياً... أو هي عملية إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي لتحكي الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي^٣، ويؤكد البعض أنها ليست مجرد حكايات طفولية أو لا معقولة، وإنما هي تجسيد "للحقيقة" كما انطبعت في ذهن الإنسان البدائي^٤.

"نتاج صبياني لخيال مهوش ووهم نزق" ويؤكد آخرون على أن أساطير العالم القديم تمثل وحدة من أعمق منجزات الروح الإنسانية، وهو الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهومة، سليمة، لم يفسدها تيار الفحص العلمي ولا العقلية التحليلية، ويقف البعض على أنها لم تزدد على أن تكون روايات خرافية تطورت من أجل تفسير طبيعة الكون ومصير الإنسان، وأصول العادات والعقائد والأعمال الجارية في أيامهم وكذلك أسماء الأماكن المقدسة، بينما يرى

^١ أحمد كمال زكي، الأساطير، (المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م)، ص ١٨

^٢ المرجع السابق، ص ٣٥

^٣ إبراهيم، نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، (القاهرة: مكتبة غريب، ط ٣)، ص ١٨

^٤ سرحان، سمير، التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول، المجلد (١)، العدد (٣)، أبريل ١٩٨١م، ص ١٠١

وانظر تعريفات أخرى، كذلك في المرجع نفسه، فريال الجبوري، المنهج الأسطوري مقارناً، ص ١٠٥

بعضهم في الأساطير القديمة ذخائر من دوافع ذات طابع أولي بدائي تكشف وتثير العقل الباطن الجماعي للإنسان.^١

وقد أفاد دراسو هذا الاتجاه من جهود علماء التحليل النفسي بداية من نظرية "فرويد" (١٨٥٦م - ١٩٣٩م) التي تحدثت عن اللاشعور الشخصي أو العقل الباطن، وركزت هذه النظرية على الأخيلة الجنسية المكبوتة والتي تشكل العقد عند الإنسان.^٢

ويربط كثير من الباحثين بين المنهج الأسطوري ونظرية "كارل يونج" (١٨٧٥ - ١٩٦١م) في التحليل النفسي، التي تحدثت عن "اللاشعور الجمعي" بوصفه المؤثر الحقيقي في فكر وسلوك الإنسان.^٣

والإنسان - وفق هذه النظرية - شبكة معقدة من الثقافة والبيولوجيا، فهو المخلوق الوحيد من المخلوقات جميعاً الذي يرث تاريخ جنسه جسدياً وعقلياً معاً، فكما يرث جسده الذي تطور عبر ملايين السنين يرث عقله الذي تطور هو الآخر عبر ملايين السنين أيضاً.

ويشكل "اللاشعور الجمعي" جزءاً من هذا الإرث الإنساني الذي يرثه كل إنسان وهذا يعني أن الوراثة النفسية وراثية "اللاشعور الجمعي" تكون موازية للوراثة البيولوجية عند كل البشر بصرف عن ثقافتهم ولغاتهم وتباعدهم بلدانهم.

وبهذا يؤكد أصحاب هذا الاتجاه على أن نفس الطفل الوليد لم تكن - يوماً - وعاءً فارغاً يمكن أن يصب فيه أي شيء تحت ظروف خاصة، ولكنها ممثلة بالأشكال والصور الأولية التي تمتد إلى بدايات الجنس البشري، وتصوغ إنسانية هذا لكائن وهذه الصور الأولية تتشكل بوضوح في منتوجات الخيال الإبداعي.^٤

^١ كريم، صمويل، أساطير العالم القديم، ترجمة عبد الحميد يوسف، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م)، ص ١١

^٢ فرويد، سيجموند، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ط ٣، ترجمة د. أحمد عزت راجح، ومحمد فتحي، الأنجلو المصرية، ١٩٦٦م، ص ٣٣٤ - ٣٥٢

^٣ إبراهيم، عبد الستار، الإنسان وعلم النفس، عالم المعرفة، العدد (٨٦)، الكويت ١٩٨٥م، ص ٥٤ وما بعده

^٤ أحمد، عبد الفتاح محمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص ٢١

ووفقاً لذلك يكون سلوك الإنسان مسيراً بواسطة قوى لا واعية تتجاوز نطاق السيطرة الإنسانية، إن هذه الشعائر الهيمية التي تجلب المطر – أو الخطوبة أو غيرهما من الرغائب – والتي نرفضها نحن... بوصفها تفكيراً سحرياً أو لا عقلياً.. هي حقائق، شأنها – في ذلك – شأن الطهو أو الصيد.^١

ويحسب لـ "يونيغ" مفهومه الخاص للشعر الذي يشبه إلى حد كبير مفهوم أصحاب النظرية الرمزية، فهو يؤمن مثلهم أن القصيدة مليئة بالمعاني الضمنية وأن علاقة أجزاءها بعضها البعض تتجاوز التنظيم والترتيب العقلاني وتتضمن التوفيق بين المتناقضات الظاهرية.

ويفرق "يونيغ" بين القصيدة والحلم فالحلم يتشكل من خلال العقل الباطن أما القصيدة فرغم أنها يمكن أن تستمد مادتها من أعماق كيان الشاعر إلا أنها معتمدة على ما يبدو وتشكل من خلال العقل الواعي.^٢

وكان لعلماء الأنثروبولوجيا في القرن التاسع عشر الفضل الأوفر في تعزيز موقف الاتجاه الأسطوري لاسيما علماء المدرسة الأنثروبولوجية الإنجليزية في القرن التاسع عشر التي تبدأ به بإدوارد تايلر (١٨٣٢ – ١٩١٧) Edward. B. Taylor و<جيمس فريزر James. G. Frazer> وتستمر في أندور لانج "Andrew Lang" و<هارتلاند S. Hartland> وغيرهما.

ومع أن هؤلاء جميعاً يتميزون بسعة الإطلاع، ويتميز "فريزر ولانج" من بينهم بأنهما كانا أستاذين في الآداب الكلاسيكية إلا أن عملهم الرئيسي جميعاً لم يكن لدراسة الأدب بل لدراسة نماذج السلوك البدائي التي يقوم عليها الأدب.^٣

ويُعد "تايلر" من الأوائل الذين طبقوا مبادئ "داروين" عن أصل الأنواع في "البيولوجيا" أو علم الأحياء على علم الحضارة.

^١ كريزول، إديث عصر البنيوية، ترجمة د. جابر عصفور، (الكويت: دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٣م)، ص ٥٦

^٢ سرحان، سمير، التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، ص ١٠٠

^٣ هايمن، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة د. إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم، (بيروت: لبنان، دار الثقافة، ١٩٨١م)، (٢٣/١)

فالتطور ليس وقفاً على الجسم الإنساني بل يوازيه تطور آخر في السلوك والمعتقد والعادات والأخلاق و أية مكررات أخرى يكتسبها الفرد بوصفه عضواً في المجتمع. وفي إطار نظرية التطور القائمة على افتراض وجود وحدة سيكولوجية يشترك فيها الناس جميعاً على اختلاف ثقافتهم، عرض "تايلر" مفهوم الرواسب الذي يقوم على أساس أن بعض سمات المجتمعات المعاصرة تمثل مختلفات أو رواسب للأشكال الأولية والمتابعة التي مرت بها هذه المجتمعات.^١

وذهب "جيمس فريزر" في كتابه "الغصن الذهبي - الذي ظهر في اثني عشر مجلداً - إلى تأكيد شرعية الأسطورة واستبقائها في الذاكرة الجمعية، وتضمن كتابه دراسة في السحر والدين، تتعقب أساطير متعددة تعود إلى عصور موعلة في القدم تصل إلى بدايات ما قبل التاريخ.

وليست الأسطورة في الكتاب سوى ذريعة يتذرع بها "فريزر" ليعرض رأيه في تطور الفكر الإنساني والمجتمع البشري تمشياً مع التيار الذي كان يسود القرن التاسع عشر، فقد حدد "فريزر" نفسه موضوع الكتاب بأنه دراسة للتطور الطويل الذي مر به فكر الإنسان وجهوده للسيطرة على العالم وعلى الكون.. فالطابع الغالب على الكتاب إذن هو الطابع التطوري المقارن الذي يعتمد على جمع المعلومات والحقائق من جميع أنحاء العالم وفي كل الأزمان للتعرف على أوجه الشبه أو الاختلاف بينها.^٢

أما "ليفي شتراوس" فقد استأنف دراساته في الأساطير مستعيناً بالمتشابهات الأنثروبولوجية ونتائج التحليل النفسي، وهو في الوقت نفسه يرفض النظرية التطورية، ويعتقد "شتراوس" بأن الأسطورة نوع من الحلم الجماعي في المجتمعات البدائية، وهو حلم له لغته الرمزية الخاصة القابلة للتفسير، وهذا التفسير كفيل بالتعبير عن المعاني الخفية للأسطورة واستخلاص المبادئ الأساسية لتفكير الإنسان البدائي من خلالها، ولكن هذه المبادئ التي توجد بطريقة لا واعية في ظاهرة جماعية هي الأسطورة البدائية، ليست مقتصرة على البدائيين وحدهم بل إنها في واقع الأمر تصدق على كل العقول البشرية على نحو شامل.^٣

^١ فهم، حسين، قصة الأنثروبولوجيا، عالم المعرفة، المجلد (٩٨) (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، فبراير ١٩٨٦م)، ص ١٣٦

^٢ فريزر، جيمس، الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ترجمة بإشراف أحمد أبو زيد، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١م)، مقدمة المترجم، ص ٤٢

^٣ زكريا، فؤاد، الجذور الفلسفية للثنائية، حوليات كلية الآداب، (الكويت: جامعة الكويت، ١٩٨٠م)، ص ٢٢

وقد ربط "شترأوس" بين الأسطورة والعلم، ويرى أن الفكر الأسطوري لم يتميز عن الفكر العلمي إلا في القرنين السابع عشر والثامن عشر حيث سعت العلوم إلى تكوين حقلها المستقل.^١

ويرى "شترأوس" أن جوهر هذه الأساطير يقوم على استحضار الماضي المنسي وتطبيقه كالشبكة على بعض الحاضر، لكي يستخرج منه معنى يتطابق فيه الوجهان التاريخي والبنائي للذات يفرضان على الإنسان واقعه المخصوص.^٢

وإذا كانت دراسات "شترأوس" أسهمت في تأسيس المنهج البنيوي – وهو يغاير ما نحن بصده – فإن التقنيات التي استخدمها هي تقنيات المنهج الأسطوري المتمثلات الأسطورية، واللاشعور الجمعي، والبناء القبلي.^٣

ويعد "هيردر" أول من قال بجرأة إن الأسطورة كانت سبباً في ظهور اللغة، وإن الشعر نشأ كوسيلة للمحافظة على الأسطورة والاحتفاظ لها بديناميكيته، وإن كان الفيلسوف الإيطالي "فيكو" (١٦٦٨ – ١٧٤٤م) قد سبقه قبل ذلك في توضيح العلاقة بين الشعر والأسطورة في كتابه "العلم الجديد".

إذ يمزج "فيكو" بين الشعر والأسطورة مزجاً، لا يكاد يبين فرقاً بينهما فكلاهما يشبه الآخر تماماً، فهو يرى أن الأسطورة هي نوع من اللغة الشعرية، وهي اللغة الوحيدة التي كان الإنسان يستطيع أن يعبر بها عن نفسه في المرحلة البدائية من تطور البشرية، ويرى "فيكو" أن اللغة بدأت أولاً بالإشارة ثم تطورت من خلال مراحل الأسطورة واللغة المجازية إلى اللغة الواضحة ذات القواعد المحددة الثابتة التي تتكلمها المجتمعات المتحضرة^٤، ولهذا يعد "فيكو" الرائد الحقيقي لمنهج العودة إلى الموروث، ودراسة الفن بالعودة إلى منابعه الأولى وقد وصفه "إرنست

^١ غزول، فريال، المنهج الأسطوري مقارناً، مجلة فصول، العدد (٣)، المجلد الأول، ١٩٨١م، أبريل، ص ١١٢

^٢ شترأوس، كلود ليفي، مقالات في الأناسة، أختارها ونقلها إلى العربية حسن قبسي، (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣م)، ص ٦١

^٣ زكريا، فؤاد، الجذور الفلسفية للبنائية، ص ١١

^٤ سرحان، سمير، التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، ص ١٠١

كاسيرر" بأنه المكتشف الحقيقي للأسطورة، لأنه غاص في عالمها، ذي الألوان والأشكال المتعددة، وعرف عن طريق دراسته أن لهذا العالم بناءه الخاص به.^١

ويعتبر "أرنست كاسيرر" من أكثر الفلاسفة اهتماماً بقضية نشأة اللغة وعلاقتها بالقوانين التي تحكم تطور الطقوس والأساطير البدائية ففي كتابه "فلسفة الأشكال الرمزية" يختلف "كاسيرر" مع "هيردر" في محاولته للمزج بين اللغة والأسطورة، واعتبار اللغة نتاجاً طبيعياً للأسطورة إذ يؤكد على أن ظهور اللغة لا علاقة له بالأسطورة وأن كلاً من اللغة والأسطورة منفصل تماماً، وإن كانا نتاجاً لنفس الأب، وهو نزعة الإنسان البدائي إلى التعبير بالرمز.^٢

وفي كتابها "مفتاح جديد للفلسفة" (١٩٤٢م)، تعزو الأستاذة "سوزان لانجر" إلى "كاسيرر" فضل التنبيه إلى مفهوم التعبير الرمزي وتعتبر أن هذا المفهوم يقدم مفتاحاً جديداً للفلسفة لأنها ترى أن ينباع الفكر الفلسفي قد جفت في عصرنا، ولذلك فإن مبدأ التحول الرمزي يمثل منبعاً جديداً أو قوة دافعة.^٣

وتتفق "سوزان لانجر" مع أستاذها "كاسيرر" في اعتبار الأسطورة المرحلة البدائية للفكر الميتافيزيقي والتجسيد الأول للأفكار العامة.

وبالرغم من أن كلا من "كاسيرر" و "لانجر" يهتم اهتماماً شديداً بعلاقة الشعر بالأسطورة، وبالرغم من أن كليهما يعتمد على الأسطورة في البرهنة على نظرية الشكل الرمزي، فهما حريصان كل الحرص على التمييز بين الأسطورة والشعر، كما يتفقان في الوقت نفسه على العلاقة الوثيقة بين الفن والأسطورة.^٤

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه بعد استعراض هذا الإطار النظري:

- هل استطاع نقاد الأسطورة فعلاً أن يجدوا مفتاحاً جديداً لتحليل الأعمال الأدبية؟

^١ كاسيرر، أرنست، في المعرفة التاريخية، ترجمة أحمد حمدي محمود، (القاهرة: دار النهضة العربية)، ص ١١١

^٢ سرجان، سمير، التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، ص ١٠١، ولزيد من التفصيل انظر المرجع السابق، وفريال غزول، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص ٦٢ وما بعدها

^٣ المرجع السابق، ص ١٠٢

^٤ المرجع السابق، ص ١٠٢

- من الواضح أن هناك تناقضات كثيرة في منهج المساواة بين الشعر والأسطورة والحلم، كما أن هناك خلافاً جذرياً بين أصحاب هذا الاتجاه.

كما أن نقاد التفسير الأسطوري يحاولون أن يربطوا الأدب بالأعماق السحيقة للنفس البشرية الضاربة بجذورها في الرموز التي خلقها الإنسان البدائي من خلال الأساطير والطقوس.. ولكن الثابت - حتى الآن - أنهم يتباعدون عن المجال المحدد للنقد الأدبي كوسيلة لتحليل الأعمال الإبداعية ويقتربون أكثر من الفلسفة تارة وعلم النفس والأنثروبولوجيا وغيرها تارة أخرى، وبذلك يتحول النقد الأدبي إلى تابع هزيل لتلك العلوم أو بعبارة أدق يصبح نقداً خارج النص لأنه لا يدرس الشعر بل يبحث عن مصدره الخارجي ومادته الخام ويزداد الأمر خطورة عندما نحصر الشعر في مصدر وحيد هو "الأساطير الدينية".

كما أن هذا الاتجاه - وليغفر لي أسأتني - ما هو إلا ضرب من ضروب الحداثة المموهة، يزيف الواقع الشعري، ويحط من قدره، ويجرده من حيويته فتغيب منه صورة الواقع الاجتماعي الذي عايشه أصحاب هذه التجارب الفنية.

كما أن الشعراء في رأي أصحاب هذا الاتجاه لا يخلعون مشاعرهم وأحاسيسهم على الأشياء ولا تربطهم بالواقع الطبيعي - حيوانه، ونباته، أو جماده - أية صلة فهو لا يثير انتباههم، وإن أثار فليس من بيئتهم وواقعهم، وإنما هو تلك الصور الخرافية المختزنة في الكهف العميق، وهي صور مرتبطة بالدين والآلهة والأوثان، فأبصارهم شاخصة إلى السماء أبد الدهر.^١

ثانياً: الإطار التطبيقي

أما عن تطبيق المنهج فقد ذهب كثير من أصحاب هذا الاتجاه إلى قداسة المرأة لدى شعراء الجاهلية، بل تحولت المرأة في بعض الأحيان إلى معبودة مقدسة، ودلوا على ذلك بصورة المرأة في الشعر الجاهلي، حيث أنها شُهِت بالشمس حيناً، وبالدمى والتماثيل أحياناً أخرى، وكذلك شُهِت بالحيوانات المختلفة، ومن ثم وجد أصحاب هذا الاتجاه لكل هذه الصور أصولاً دينية، ربطوا بينها وبين المرأة ربطاً وثيقاً كما ردوا أسماء النساء التي وردت في المقدمات الطللية إلى أصول رمزية دينية أيضاً.

^١ رومية، وهب، شعرنا القديم والنقد الحديث، العدد ٢٠٧، (الكويت: عالم المعرفة، مارس، ١٩٩٦)، ص ١٢٦

وكان الدكتور نصرت عبد الرحمن أول من تحدث عن هذه القضية – فيما أعلم – في كتابه الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث.^١ إذ أتى بأمثلة شُبهت فيها المرأة بالشمس المقدسة وهذه الأمثلة هي: قول النابغة الذبياني:

قامت تراءى سجفى كله كالشمس يوم طلوعها بالأسعد
وقول طرفة بن العبد:

سقته إياه الشمس إلا لثاته أسف ولم تكدم عليه بإثم وجه
كأن الشمس حلت رداءها عليه نقي اللون لم يتخذ
وقول طفيل الغنوي

عروب كان الشمس تحت قناعها إذا ابتسمت أو سافرا لم تبسم
ويعلق الدكتور نصرت على هذه الأمثلة بقوله: "والشمس نفسها كانت مقدسة عند الجاهلين"^٢ ويستشهد على ذلك بقوله تعالى: (ومن آياته الليل والنهار والشمس والقمر، لا تسجدوا للشمس ولا للقمر، واسجدوا لله الذي خلقهن إن كنتم إياه تعبدون).^٣

ثم يأتي بعد ذلك بأمثلة كثيرة تؤكد عبادة العرب في الجاهلية للشمس^٤، وعلق على هذه الأمثلة بقوله: "أيقوى الشاعر الجاهلي على تشبيه المرأة بمعبودته الشمس إن لم تكن المرأة التي ذكرها في شعره – على غير ما يبدو في ظاهرها – ذات صفة قدسية عنده؟".^٥

ويختار الدكتور نصرت ثلاث قصائد غزلية للتدليل على أن المرأة في هذه القصائد هي رمز للشمس المعبودة المقدسة، إحدى هذه القصائد للأعشى، والآخران لقيس بن الخطيم، وعمم بعد ذلك هذه النتيجة على الغزل العربي في العصر الجاهلي.

وكان الدكتور علي البطل أكثر جرأة من الدكتور نصرت فهو يؤكد على أن المرأة ارتبطت بالربة الشمس في الدين القديم، وأن صورتها الممتلئة الجسم في الشعر العربي القديم لا تنم عن

^١ عبد الرحمن، نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، (عمان: مكتبة الأقبسى، ١٩٧٦م)

^٢ المرجع السابق. ص ١٠٨

^٣ سورة فصلت آية ٣٧

^٤ عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٠٨-١٠٩

^٥ المرجع السابق ص ١٠٩

ذوق جمالي سائد في عصر من العصور، وإنما هي قضية مترسبة عن معتقد ديني موغل في بدائيته، فمن كمال صورة المثل المعبود أن يكون مُتصفاً بالصفات التي تؤهله لأداء وظيفته التي عُبد من أجلها.^١

ويسوق الدكتور البطل نموذجاً من شعر امرئ القيس دلالة على المرأة الأم المعبودة هو قوله:

فيا رب يوم ناعم قد لهوته
بمرتجة الحاذين ملتفة الحشى
برهرة كالشمس في يوم صحوها
تضيء ظلام البيت في ليلة الدجى
ويرى الدكتور البطل أن امرأ القيس يقدم لنا تمثلاً من "فينوسات لوسيل" مصوراً من كلمات، يركز على تصور الأعضاء الأنثوية التي تؤدي وظيفة الخصوبة، تاركاً الوجه بلا ملامح محددة إذ يربطه بالشمس مباشرة ثم ينصرف إلى إكمال الملامح الجسدية.. ثم يقرن هذا الاكتمال بصورة المعبودة - الأم: الشمس التي تضيء الظلام وتبدده مهما أحلوك^٢

والأمر نفسه نجده عند الدكتور أحمد كمال زكي، إذ يؤكد أن الشمس كانت معبودة، وهي اللات التي تستبدل بثنايا الجميلات "ثنايا كالبرد الناصع" كما يقول طرفة، أو على الأقل تمنحها شعاعاً "في الغيم سطع" كما يقول سويد بن أبي كاهل، ويدلل الدكتور أحمد كمال على ذلك بنص لسويد وهو:

تمنح المرأة وجهاً واضحاً

مثل قرن الشمس في الصحو ارتفع

وقروناً سابغاً أطرافها

غللتها ربح مسك ذي فنع^٣

^١ البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، (لبنان، دارالأندلس، ط٣، ١٩٨٣م)، ص ٥٨

^٢ المرجع السابق ص ٥٩

^٣ أتى الدكتور أحمد كمال زكي بمثلين آخرين، أحدهما لامرئ القيس، والآخر للأعشى، انظر: أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول العدد (٣) مجلد (١) أبريل ١٩٨١م، ص ١٢٤

ولا بدّ من الإشارة لأحد رواد هذا الاتجاه، وهو الدكتور إبراهيم عبد الرحمن^١ الذي يرى أن أشعار امرئ القيس، وقيس بن الخطيم وغيرهما من الشعراء المتقدمين تعكس هذا الجانب الديني من تقديس "الشمس" و "الزهرة" وغيرهما من الكواكب الأخرى، واتخاذهم من المرأة رمزاً مختلطاً على هاتين الإلهتين، بينما أشعار المتأخرين من أمثال الأعشى تعكس وجهاً آخر له أهميته وخطورته، يكشف عما أخذ يصيب عبادة "الكواكب" من شك ووهن على أيدي هؤلاء الشعراء الذين أخذوا يتصلون في أواخر العصر الجاهلي، بطريق أو بآخر بأصحاب الديانات السماوية التي كانت معروفة في الجزيرة العربية في ذلك الوقت الذي سبق ظهور الإسلام مباشرة: كالديانة المسيحية واليهودية، وحنيفية إبراهيم عليه السلام ويختار الدكتور إبراهيم عبد الرحمن جزء من قصيدة الأعشى

أوصلت صرم الحبل من سلم لطول جناها

ورجعت بعد الشيب تبغ ودها بطيها !

ونحن نعلم أن للمرأة أكثر من صورة في الشعر الجاهلي فكيف نفسرُ صورها الأخرى، كخيانة الزوج، كما هي في غزل الأعشى – أو نبرة السخط عليها – كما في شعر لبيد وغيره – وكيف تكون المرأة معبودة مقدسة في مجتمع كان يرى العار محدقاً به عندما تلد زوجته أنثى، وكان بعض العرب يقومون بوأد الأنثى، إما هرباً من العار أو خوفاً من الفقر.^٢

أما عن رحلة الطعائن، فيرى أصحاب هذا الاتجاه أن موكب الطعائن يتجه عادة من الشرق إلى الغرب، وفوق جبال مختلفة، وفي قلب وديان سحيقة، ومن ثم يعتقدون أن هذه ليست رحلة امرأة عادية وليست صورة امرأة حقيقية بعينها، وإنما صورة الشمس ورحيلها وانتقالها من مكان إلى مكان في دورات متلاحقة متتابعة، ويقف الدكتور أحمد كمال زكي على مقدمة زهير التي يقول فيها:^٣

^١ هذا النموذج من كتابه الشعر الجاهلي، قضاياها الفنية والموضوعية، لونجمان القاهرة، ٢٠٠٠م ص ٢١٦ وما بعدها، وانظر كذلك دراسته في مجلة فصول: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، العدد ٣ أبريل ١٩٨١م
^٢ قال الله تعالى: (وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنْثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ، يَتَوَارَىٰ مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ، أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ)، النحل ٥٨-٥٩
^٣ شرح المعلقات السبع للزوراني، (دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٦م)، ص ٧٥

تبصر خليلي هل تر من ظعائن تحملن بالعلياء من فوق جرثم

الخاتمة

وبعد... فإن تفسير الشعر الجاهلي على أساس أسطوري ربما يفيد الشعر الجاهلي كثيراً، لو أن هذا التفسير اتجه إلى معطيات الشعر وساعد على حل مغاليقه، بدلاً من أن يتحول إلى دراسة لحل مغاليق الدين الجاهلي ومدى تأثيره على الشعراء. حتى تحول شعراء الجاهلية إلى كُهان^١. ومن ثم تكون أغراض الشعر الجاهلي أغراضاً دينية أو مرتبطة بالسماء بسبب أو بآخر. وأدى هذا المفهوم إلى كثير من الخلط، فكلما ركب الشاعر الجاهلي ناقته فإنما ركب ناقه السماء الخالدة، وإذا صور ظبية أو مهابة أو نخلة فإنما يصور الإلهة القديمة "الشمس" وإذا ما ذكر ثوراً وحشياً فإنما هو ثور السماء المعبود لدى شعوب كثيرة وإذا تحدث عن رحلة محبوبته إنما يتحدث عن الشمس الراحلة، وهكذا فُرج الشعر الجاهلي من أهم خصائصه المتمثلة في كونه تعبيراً وتصويراً للتجارب البشرية.

والسؤال الذي نطرحه؟ ألم يكن لعرب الجاهلية أساطير؟ وهل استخدموها في الشعر الجاهلي؟ أو لقد عرف العرب الأساطير والدلالة على ذلك أنهم عندما رفضوا الدعوة الإسلامية وصفوا قصص القرآن الكريم بأنها أساطير الأولين^٢ ومادام العربي الجاهلي يفهم مدلول الأسطورة، فعندما يستخدمها، فلا بد أن يعطينا إشارات واضحة للدلالة على هذه الأساطير، وقد فعل شعراء الجاهلية هذا. فقصّة فرخ الحمام الذي كان على عهد نوح عليه السلام، ومات ضيعة وعطشاً، وتزعم العرب أنه ليس من حمامة إلا وهي تبكي عليه، نجد هذه القصّة في شعر كعب بن سعد الغنوي في قوله:^٣

واني وتأميلي لقاء مؤمل

وقد شعبته عن لقاى شعوب

^١ عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٢١

^٢ ورد ذلك في القرآن الكريم تسع مرات كالتالي الآيات: ٢٥ الأنعام، ٢١ الأنفال، ٢٤ النحل، ٨٣ المؤمنون، ٥ الفرقان،

٦٨ النمل، ١٧ الأحقاف، ١٥ القلم، ١٣ المطففين

^٣ شعر كعب بن سعد الغنوي، مصدر سابق ص ١٠٦

كداعي هديل لا يزال مكلفاً

وليس له حتى الممات مجيبُ

واستخدام الشعراء أيضاً قصة القارظين، وهما رجلان من عنزة، خرجا يجمعان القرظ فلم يرجعا، فضرِبَ بهما المثل في الذهاب وعدم العودة، نلمح هذا الاستخدام في قول سراقبة بن عوف يهجو لبيد بن ربيعة، عندما أرسلته بنو عامر للمدينة فعاد يدعوهم للإسلام.^١

وجئت بدين الصابئين تشوبه

بألواح نجد بعد عهدك من عهد

وإن لنا داراً - زعمت - ومرجعاً

وثم إياب القارظيني وذو البرد

فحديث لبيد عن الحياة بعد الموت مثل حديث العرب عن عودة القارظين تماماً ولو تتبعنا هذه الأنماط من شعر الجاهلية لوجدناها كثيرة وقد استخدمها الشعراء بدلالات معروفة، فلماذا لم تظهر أي دلالة فيما ذهب إليه أصحاب التفسير الأسطوري سوى التخمين الظني فقط الذي أعتقد أنه لا يرقى إلى مرتبة الحقيقة فهو ظن قد يصح وقد لا يصح بالقدر نفسه، وإن صح على نصوص معينة فينبغي ألا يُعمم على شعرنا الجاهلي بأسره.

^١ الأصفهاني، أبي فرج، الأغاني، (بيروت: دار احياء التراث العربي، د.ت) (١٧ / ٥٩)

قراءة في علم البديع: دراسة تاريخية تحليلية

الدكتور باي زكوب عبد العالي

قسم القرآن والسنة- كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية- الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

ملخص البحث

لقد اهتم العلماء قديماً وحديثاً بعلم البديع نظراً لأنه يمسح الكلام بطابع من الحلاوة والطلاوة حتى لا يمل قارؤه ولا يسأم سامعه مهما كان حجم المقروء، هذا العلم هو فرع من علوم البلاغة يختص بتحسين أوجه الكلام اللفظية والمعنوية. يكمن هدف هذه الدراسة في بيان مراحل تطوّر ونشأة علم البديع من القرن الثالث إلى القرن الثامن للهجرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى التسليم، موطئاً المنهج التاريخي والتحليلي، وقد توصلت الدراسة إلى أنّ أول من وضع قواعد هذا العلم الخليفة العباسي الأديب عبد الله بن المعتز، في مؤلفه الموسوم: كتاب البديع، ثم تلاه قدامة بن جعفر الذي تحدث عن محسنات أخرى في كتابه: نقد الشعر، ثم تتابعت التأليفات في هذا العلم وأصبح الأدباء يتنافسون في اختراع المحسنات البديعية، وزيادة أقسامها، ونظمها في قصائد، إلى أن استقرّ الحال بهذا العلم فيما يبدو في القرن الثامن للهجرة على يد مجموعة من العلماء وعلى رأسهم: عبد الله الطيبي، وابن قيم الجوزية.

المقدمة

الحمد لله على نعمائه، والصلاة والسلام على خير أنبيائه، وعلى آله وأصحابه وأزواجه وأبنائه: أما بعد:

فقد شاء الله تبارك وتعالى أن تكون اللغة العربية هي لغة نبيّه الخاتم محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم، ولغة كتابه الخاتم وهو القرآن الكريم الذي أنزله الله عز وجل في وقت كانت لغة العرب قد بلغت ذروتها حيث برع مشركو العرب في ذلك الزمان على قول الشعر وكتابته، وتفننوا في ذلك وأجادوا، ولما أرسل الله محمداً صلى الله عليه وسلم بالقرآن الكريم هادياً وبشيراً ونذيراً خضعت له الجزيرة العربية لما أيقنت أنه لا مجال لمعارضة القرآن لأنه تنزل من عند الله وما هو بقول بشر. وبعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم ومضي القرون الثلاثة الأولى اتسعت رقعة الإسلام واختلط العجم بالعرب فنتج عن ذلك بداية ظهور اللحن في اللغة العربية. وتالياً أيقن العلماء أنه لا مجال لحماية اللسان العربي من الضياع إلا بوضع قواعد وضوابط تحمي اللغة العربية من أي لحن عارض. ومن هنا بدأ العلماء يستنبطون قواعد اللغة العربية من خلال القرآن

والسنة، وكلام العرب ودواوينهم. وهكذا دُوِّنت علومُ اللُّغة العربية وحفوظ عليها من الذوبان في اللغات واللهجات الدخيلة.

١- البديع لغةً واصطلاحاً

أ- البديع لغة

بَدَعَ الشيء يبدعه بَدْعاً وابتدعه: أنشأه وبدأه. والبديع: من أسماء الله تعالى لإبداعه الأشياء وإحداثه إياها وهو البديع الأول قبل كل شيء، ويجوز أن يكون بمعنى مُبدع أو يكون من بَدَعَ الخلق أي بدأه، والله تعالى كما قال سبحانه: {بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ}؛^١ أي خالقها ومُبدعها فهو سبحانه الخالق المخترع لا عن مثال سابق. والبديع: الزَّيُّ الجديد والسقاء الجديد. وأبدع الشاعر: جاء بالبديع.^٢

ب- واصطلاحاً

قال الخطيب القزويني (٧٣٩هـ): (وهو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة وهذه الوجوه ضربان: ضرب يرجع إلى المعنى وضرب يرجع إلى اللفظ).^٣

وقال عبد الله الطَّيَّي (٧٤٣هـ): (هو معرفة تحسين الكلام، والتحسين إما راجع إلى المعنى، أو إلى اللفظ أو إليهما جميعاً).^٤

وقال السيّد أحمد الهاشمي (١٣٦٢هـ): (وهو علم يعرف به الوجوه، والمزايا التي تزيد الكلام حسناً وطلاوة، وتكسوه بهاء ورونقا، بعد مطابقتها لمقتضى الحال، ووضوح دلالته على المراد).^٥

٢- منزلته

علم البديع هو أحد علوم البلاغة العربية، ويقصد به تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة لمقتضى الحال، ورعاية وضوح الدلالة بخلوها عن التعقيد المعنوي.

^١ سورة البقرة، الآية ١١٧.

^٢ أنظر: ابن منظور، لسان العرب، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط ٣، ١٩٩٩م)، ج ١، ص ٣٤١-٣٤٣.

^٣ القزويني، أبو المعالي، الإيضاح في علوم البلاغة، (بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، ط ١، ١٩٩٥م)، ص ١٩٠.

^٤ الطيبي، عبد الله، التبيان في البيان، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط ١، ٢٠٠٣م)، ص ١٣١.

^٥ الهاشمي، السيد أحمد، جواهر البلاغة، (القاهرة: مؤسسة المختار، ط ١، ٢٠٠٥م)، ص ٢٨٧.

قال محمد عبد الله الخفاجي مبينا مكانة علم البديع بالنسبة لعلمي المعاني والبيان وبالنسبة لعلوم العربية: (اعلم أن هذا الفن من التصرف في الكلام مختص بأنواع التراكيب ولا يكون واقعا في المفردات وهو خلاصة علمي المعاني والبيان ومصاص سكرهما. وعلم البديع هو تابع للفصاحة والبلاغة، فإذا هو صفو وخلص الخلاص وبيان ذلك هو أن العلوم الأدبية بالإضافة إلى حاجته إليها وترتبه عليه على خمس مرات كل واحدة منها أخص من الأخرى، وهو الغاية التي تنتهي إليها كلها إذ ليس وراء عبادان قرية)^١. وبما أن الغاية من علم البديع هو تحسين الكلام فإن الله عز وجل قد كسا كتابه بهذا الفن الجليل فأعجز العرب على أن يأتوا بمثل ما جاء به القرآن من حسن عبارة، وبراعة استهلال، وجزالة أسلوب. وما البديع بالنسبة لعلوم اللغة العربية إلا ضرب من ضروب معرفة أسرار الإعجاز في القرآن الكريم. وهكذا شمر عدد من العلماء المسلمين القدامى والمحدثين عن سواعد الجدّ لأجل إظهار وإحياء هذا العلم بين عموم وخصوص المسلمين عن طريق التأليف والتدريس ليستعينوا به على معرفة أسرار القرآن من جهة، ومن جهة أخرى على مواجهة دعاة التشكيك في كتاب الله عز وجل الذين يريدون ليطفئوا نور الله بأفواههم وأقلامهم والله متم نوره ولو كره الكافرون والمنافقون والفاسقون.

وفي بيان أهمية هذا العلم وأنه لا يمكن الاستغناء عنه لكونه نتيجة لعلمي المعاني والبيان يقول الدكتور محمد بن عبد المطلب: (والحق فإن التأمل التعريف النهائي لعلم البديع الذي استخلصه القزويني من كلام السكاكي إذ هو: "وهو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة") فالمفهوم من هذا التحديد المعرفي أن البديع جزء من كلّ، أو نتيجة لمقدمتين سابقتين عليه، إذ إن (رعاية المطابقة) تستدعي ما يجب اعتباره من (علم المعاني)، و(وضوح الدلالة) يستدعي ما يجب اعتباره من (علم البيان)^٢.

٣- نشأته وتطوره

لقد اهتم العلماء قديما وحديثا بعلم البديع -وهو يعد مبحثا هاما من مباحث البلاغة العربية- نظرا لأنه يساهم في تزيين الكلام وتحسينه مما يجعل القارئ لا يمل ولا يسأم من القراءة مهما طال أو قصرت، ومن هنا فإن العزوف عن هذا العلم وعدم إعطائه حقه الذي ينبغي له أن يعطاه في كتابتنا كلها - مع التنبيه على عدم المبالغة والإسراف في استعماله- قد يفضي إلى

^١ فشل، أحمد، علم البديع رؤية جديدة، (القاهرة: دار المعارف، د.ط، ١٩٩٦م)، ص ٣٩.

^٢ عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، (القاهرة: دارنوبار للطباعة، ط١، ١٩٩٧م)، ص ٣٥٢-٣٥١.

انحطاط مستوى اللغة العربية بلّة قد حصل ويا أسفاه، وحسبنا هاهنا عند أبي هلال العسكري إذ يقول: (إنّ هذا النوع من الكلام إذا سلم من التكلف وبرئ من العيوب كان في غاية الحسن ونهاية الجودة).^١ نبدأ الآن بذكر نشأة وتطور علم البديع عبر القرون، وهي مفصلة كالآتي:

القرن الثالث

تعود جذور ظهور هذا العلم الجليل إلى صدر القرن الأول للهجرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى التسليم. ويرى الدكتور عبد العزيز عتيق في كتابه: "علم البديع" أن أول محاولة علمية جادة في ميدان علم البديع هي تلك المحاولة التي قام بها الخليفة العباسي وهو أبو العباس عبد الله بن المعتز بن المتوكل بن المعتصم بن هارون الرشيد (ت: ٢٩٦هـ) صاحب: "كتاب البديع" الذي ألفه سنة ٢٨٤ للهجرة. ويبدو أنه ألف هذا الكتاب ردّاً على من زعم من معاصريه أن بشار بن برد ومسلم بن الوليد الأنصاري وأبا النواس هم السابقون إلى استعمال البديع في شعرهم.^٢

وعن ذلك يقول ابن المعتز في مقدمة كتابه: (قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس من تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا هذا الفن ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه. ثم إنّ حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شُغِفَ به حتى غلب عليه وتفرّع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض وتلك عقبى الإفراط وثمره الإسراف وإنّما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيتَ والبيتين في القصيدة وربّما قُرئت من شعر أحدهم قصائدٌ من غير أن يوجد فيها بيت بديع وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادراً ويزداد حظوة بين الكلام المرسل وقد كان بعض العلماء يشبه الطائي في البديع بصالح بن عبد القدوس في الأمثال ويقول لو أن صالحاً نثر أمثاله في شعره وجعل بينها فصولاً من كلامه لسبق أهل زمانه وغلب على مدّ ميدانه وهذا أعدلّ كلام سمعته في هذا المعنى).^٣

^١ العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، (الإستانة: مطبعة محمود بك، ط ١٣١٩هـ)، ص ٢٠٤.

^٢ أنظر: عتيق، عبد العزيز، علم البديع، (القاهرة: دار الآفاق العربية، ط ١، ١٩٩٨م)، ص ٩.

^٣ أبو العباس، عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، (بيروت: دار الجيل، ط ١، ١٩٩٠م)، ص ٧٣-٧٤.

وفي موضع آخر من كتابه يشير إلى غرضه من تأليف هذا الكتاب فيقول: (وإنما غرضنا في هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع، وفي دون ما ذكرنا مبلغ الغاية التي قصدناها، وبالله التوفيق).^١

وفي موضع ثالث يشير ابن المعتز إلى أنه هو أول من نظم وجمع فنون علم البديع فيقول: (وما جمع فنون البديع، ولا سبقني إليه أحد، وألفته سنة أربع وسبعين ومائتين، وأول من نسخه مني علي بن هارون بن يحيى بن أبي منصور المنجم).^٢

والناظر في كتاب البديع لابن المعتز يجد أولاً أنه يشتمل على خمسة أصول في فن البديع وهي: الاستعارة،^٣ التجنيس^٤ (الجناس)، المطابقة^٥ (الطباق)، رد العجز على الصدر،^٦ المذهب الكلامي^٧؛ ويجد ثانياً أنه أتبع هذه الأصول الخمسة لعلم البديع بثلاثة عشر فناً بديعياً حتى تكثر فائدة الكتاب للمتأدبين وهي: الالتفات،^٨ الاعتراض،^٩ الرجوع،^{١٠} حسن الخروج،^{١١} تأكي

^١ المصدر السابق، ص ٧٦.

^٢ المصدر السابق، ص ١٥٢.

^٣ الاستعارة هي استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها. ابن المعتز، كتاب البديع، الهامش: ٢، ص ٧٦.

^٤ وهو أن تعي الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها. ابن المعتز، كتاب البديع، ص ١٠٧.

^٥ المطابقة في الكلام الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة والخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين

البياض والسواد والليل والنهار والحر والبرد. ابن المعتز، كتاب البديع، الهامش، ١، ص ١٢٤.

^٦ وهو رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، وينقسم إلى ثلاثة أقسام هي: أولاً: ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة من نصفه الأول

وثانياً: ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول، وثالثاً: ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه. ابن المعتز، كتاب البديع، ص ١٤٠.

^٧ هو إيراد حجة للمطلوب على طريقة أهل المنطق وهي أن تكون المقدمات مسلمة مستلزمة للمطلوب. ابن المعتز، كتاب البديع

الهامش، ٢، ص ١٤٧.

^٨ وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات عن معنى يكون فيه إلى

المدح بما يشبه الذم،^٤ تجاهل العارف،^٥ الهزل يراد به الجد،^٦ حسن التضمين،^٧ التعريض والكناية،^٨ الإفراط في الصفة^٩ (المبالغة)، حسن التشبيه،^{١٠} لزوم ما لا يلزم،^{١١} حسن الابتداء.^{١٢}

القرن الرابع:

ويلي ابن المعتز معاصره قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) صاحب كتاب: "نقد الشعر"،^{١٣} حيث اتفق هذا الأخير مع ابن المعتز في خمس محسنات بديعية مع اختلاف في تسمية بعضها واتفاق في تسمية البعض الآخر. فأما ما يُخْتَلَفُ في تسميته هي:

التسمية عند ابن المعتز	التسمية عند قدامة بن جعفر
الاعتراض	التتميم
الطباق	التكافؤ

معنى آخر. ابن المعتز، كتاب البديع، ص ١٥٢.

^١ اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه ثم يعود إليه فيتممه في بيت واحد. ابن المعتز، كتاب البديع، ص ١٥٤.

^٢ وهو أن يقول شيئاً ويرجع عنه. ابن المعتز، كتاب البديع، ص ١٥٤.

^٣ وهو حسن الخروج من معنى إلى معنى. ابن المعتز، كتاب البديع، ص ٥٥.

^٤ ويسمى أيضاً بالاستثناء. مثل قول الجعدي: فقى كملت أخلاقه غير أنه.. جواد فما يبقى من المال باقياً. ابن المعتز،

كتاب البديع، ص ١٥٧.

^٥ وهو إخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشك فيه ليزيد بذلك تأكيداً. ابن المعتز، كتاب البديع، ص ١٥٧.

^٦ لا يحتاج إلى تعريف لأنه واضح

^٧ أن يضمن الشاعر شيئاً من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء. ابن المعتز، كتاب البديع،

ص ١٥٩.

^٨ وهو أن يكفى عن الشيء ويعرض به ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء. ابن المعتز، كتاب

البديع، ص ١٦٠.

^٩ هو تجاوز حدّ المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها. ابن المعتز، كتاب البديع، ص ١٦٢.

^{١٠} هو واضح لا يحتاج إلى شرح.

^{١١} هو إغنائات الشاعر نفسه في القوافي وتكلفه من ذلك ما ليس له. ابن المعتز، كتاب البديع، ص ١٧٥.

^{١٢} وهو ما يسمى أيضاً ببراعة الاستهلال.. ابن المعتز، كتاب البديع، ص ١٧٦.

^{١٣} قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، (بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت).

رد العجز إلى الصدر	التوشيح
--------------------	---------

وأما ما يُتَّفَقُ في تسميته فهي: الالتفات، والمبالغة (الإفراط في الصفة).

وعلاوة على ذلك فإن قدامة قد اهتدى إلى تسعة أنواع جديدة من أنواع البديع وهي: الترصيع،^١ والغلو،^٢ وصحة التقسيم،^٣ وصحة المقابلات،^٤ وصحة التفسير،^٥ والإشارة،^٦ والإرداف،^٧ والتمثيل،^٨ والإيغال،^٩ على حدّ تعبير الدكتور عبد العزيز عتيق.^{١٠}

وهكذا يمكن القول بأن ابن المعتز وقدامة قد اهتديا معا إلى سبعة وعشرين نوعاً من أنواع البديع، وتالياً يكونان معا قد مهّدا طريق الابتكار في علم البديع لمن يأتي بعدهما.

ثم ظهر في القرن الرابع مع قدامة وعاش بعده أكثر من نصف قرن أبو الهلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) صاحب كتاب: "كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر".

^١ وهو أن يتوخى فيه تصوير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف. ابن قدامة، نقد الشعر، ص ٨٠.

^٢ ويسمى أيضاً: الإفراط في الصفة، وقد سبق تعريفه. ابن المعتز، كتاب البديع، ص ١٦٢.

^٣ وهي أن يبتدئ الشاعر فيضغ أقساماً فيستوفيها ولا يغادر قسماً منها. ابن قدامة، نقد الشعر، ص ١٣٩.

^٤ وهي أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشرط شروطاً ويعدد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفي ما يخالف بضد ذلك. ابن قدامة، نقد الشعر، ص ١٤١.

^٥ وهو أن يضع الشاعر معاني يريد أن يذكر أحوالها في شعره الذي يصنعه فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به

منها ولا يزيد أو ينقص. ابن قدامة، نقد الشعر، ص ١٤٢.

^٦ وهو أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معان كثيرة بإيماء إليها، أو لمحة تدل عليها. ابن قدامة، نقد الشعر، ص ١٥٤.

^٧ وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هورده وتابع له فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع. ابن قدامة، نقد الشعر، ص ١٥٧.

^٨ وهو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضغ كلاماً يدل على معنى آخر وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان عما أراد أن يشير إليه ابن قدامة، نقد الشعر، ص ١٦٠.

^٩ وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية في ما ذكره صنع ثم يأتي بها لحاجة الشعر فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى في البيت. ابن قدامة، نقد الشعر، ص ١٦٨.

^{١٠} انظر: عتيق، علم البديع، ص ١٣.

ولقد اهتمدى أبو هلال نفسه إلى ستة أنواع بديعية ورد ذكرها في كتابه: "الصناعتين" حيث قال: (وزدت على ما أورده المتقدمون ستة أنواع: التشطير،^١ والمجاورة،^٢ والاستشهاد،^٣ والمضاعفة،^٤ والتطريز،^٥ والتلطف،^٦). كما أورد أبو هلال ثمانية أنواع أخرى لم يذكرها ابن المعتز وقدامة، ولا نسبها لنفسه ولا لغيره، والاحتمال الوحيد كما يرى الدكتور عبد العزيز أنها مما أورده المتقدمون غير ابن المعتز وقدامة إذ أنه ليس من الجائز أن تكون من اختراع أبي هلال نفسه، ولو كان الأمر كذلك لذكرها مع الأنواع الستة التي نص عليها في كتابه على أنها زيادة من عنده على ما أورده المتقدمون من أنواع البديع).^٨

وهذه الأنواع الثمانية، هي: العكس،^٩ والتذييل،^{١٠} والتوشيح،^{١١} والتتميم والتكميل،^{١٢} والاستطراد،^{١٣} والاستطراد،^{١٤} وجمع المؤنث والمختلف،^{١٥} والسلب والإيجاب،^{١٦} والتعطف.^{١٧}

^١ وهو أن يتوازن المصراعان والجزآن وتتعاقد أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه واستغنائه عن صاحبه. العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٣٢٧.

^٢ المجاورة تردد لفظتين في البيت ووقوع كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريباً منها من غير أن تكون إحداها لغواً لا يحتاج

إليها. العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٣٢٩.

^٣ وهو أن تأتي بمعنى ثم تؤكد بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول والحجة عليه. العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة

والشعر، ص ٣٣١.

^٤ وهو أن يتضمن الكلام معنيين معنى مصرح به ومعنى كالمشار إليه. العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، والشعر، ص ٣٣٧.

^٥ وهو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون فيها كالطراز في الثوب. العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٣٣٩.

^٦ وهو أن تتلطف للمعنى الحسن حتى تهجنه والمعنى الهجين حتى تحسنه. العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٣٤٠.

^٧ العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٢٠٤.

^٨ انظر: عتيق، علم البديع، ص ١٨.

العكس أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول، وبعضهم يسميه التبديل.

^٩ العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٢٩٣.

هو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه ويتأكد عند من فهمه وهو ضد الإشارة والتعريض

وتلخيصاً لكل ما سبق من أنواع البديع نتوصل إلى أن كل ما ذكره ابن المعتز وقدامة وأبو هلال قد بلغ واحداً وأربعين نوعاً بديعياً.

القرن الخامس:

ونأتي الآن إلى القرن الخامس الهجري لنتعرف على أديب مغربي اهتم بالشعر والأدب اهتماماً كبيراً، وهو أبو علي الحسن بن رشيق الأزدي القيرواني (ت ٤٥٦هـ) صاحب كتاب: "العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده" وهو في جزئين.

ويحدثنا ابن رشيق في خطبة كتابه عن سبب تأليفه فيقول: (.. ووجدت الناس مختلفين فيه، متخلفين عن كثير منه: يقدمون ويؤخرون، يقللون ويكثرون، قد بَوَّهه أبواباً مهمة، ولقبوه ألقاباً متهمة، وكل واحد منهم قد ضرب في جهة، وانتحل مذهبا هو فيه إمام نفسه، وشاهد دعواه، فجمعت أحسن ما قاله كل واحد منهم في كتابه؛ ليكون العمدة في محاسن الشعر وأدابه إن شاء الله تعالى، وعوّلت في أكثره على قريحة نفسي، ونتيجة خاطري؛ خوف التكرار، ورجاء الاختصار.. وبَيَّنت للنثائي المبتدئ وجه الصواب، وكشفت عنه لُبْسَ الارتياب به، حتى أعرف باطله من حقه،

^١ العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٢٩٤.

^٢ وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، وصدره عجزه. العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٣٠٢.

^٣ هو أن توفي المعنى حظه من الجودة، وتعطيه نصيبه من الصحة، ثم لا تغادر معنى يكون فيه تمامه إلا تورده، أو لفظاً يكون

فيه توكيده إلا تذكره. العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٣٠٨.

^٤ وهو أن يأخذ المتكلم في معنى فبينما يمر فيه يأخذ في معنى آخر، وقد جعل الأول سبباً إليه. العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة

والشعر، ص ٣١٦.

^٥ وهو أن يجمع في كلام قصير أشياء كثيرة مختلفة أو متفقة. العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٣١٩.

^٦ وهو أن تبني الكلام على نفي الشيء من جهة وإثباته من جهة أخرى، أو الأمر به في جهة والنهي عنه في جهة وما يجري مجرى ذلك. العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٣٢٢.

^٧ التعطف أن تذكر اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف. العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٣٣٥.

وأميز كذبه من صدقه..^١ أما أنواع البديع التي أوردها ابن رشيق في كتابه "العمدة" فتبلغ تسعة وعشرين، منها أنواع لم يرد لها ذكر عند من تقدمه من العلماء وهي: التردد،^٢ والتفريع،^٣ والاستدعاء،^٤ والتكرار،^٥ ونفي الشيء بإيجابه،^٦ والاطراد،^٧ والاشتراك،^٨ والتغاير،^٩ وأما الأنواع الباقية فقد سبقه إليها ابن المعتز وقدامة وأبو هلال العسكري. قال الدكتور عبد العزيز عتيق:

^١ ابن رشيق، أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، (بيروت: دار ومكتبة الهلال، ط١، ١٩٩٦م)، ج١، ص٢٥.

^٢ هو أن الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردّها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج٢، ص٣.

^٣ هو أن يقصد الشاعر وصفا ما ثم يفرع منه وصفا آخر يزيد الموصوف توكيدا. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج٢، ص٥٤.

^٤ وهو ألا يكون للقافية فائدة إلا كونها قافية فقط، فتخلو حينئذ من المعنى. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج٢، ص٩١.

^٥ وهو واضح لا يحتاج إلى بيان. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج٢، ص٩٢.

^٦ وهو أن يكون باطنه نفيًا وظاهره إيجابًا. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج٢، ص١٠١.

^٧ وهو أن تطرد الأسماء من غير كلفة ولا حشو فارغ فإنها إذا طردت دلت على قوة طبع الشاعر وقلة كلفته ومبالاته بالشعر. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج٢، ص١٠٣.

^٨ وهو أنواع: منها ما يكون في اللفظ، ومنها ما يكون في المعنى. فالذي يكون في اللفظ ثلاثة أشياء: فأحدها: أن يكون اللفظان راجعين إلى حد واحد، ومأخوذين من حد واحد، فذلك اشتراك محمود، وهو التجنيس. والنوع الثاني: أن يكون اللفظ يحتمل تأويلين أحدهما يلائم المعنى الذي أنت فيه والآخر لا يلائمه ولا دليل فيه على المراد. والنوع الثالث: ليس من هذا في شيء، وهو سائر الألفاظ المبتذلة للتكلم بها لا يسعى تناولها سرقة، ولا تداولها اتباعا لأنها مشتركة لا أحد من الناس أولى بها من الآخر، فهي مباحة غير محظورة إلا أن تدخلها استعارة، أو تصحها قرينة تحدث فيها معنى، أو تفيد فائدة فهناك يتميز الناس ويسقط اسم الاشتراك الذي يقوم به العذر، ولو غيرت اللفظة وأتى بما يقوم مقامها. وأما الاشتراك في المعاني فنوعان: أحدهما: أن يشترك المعنيان وتختلف العبارة عنهما فيتباعد اللفظان وذلك الجيد المستحسن. والنوع الثاني على ضربين: أحدهما: مما يوجد في الطباع من تشبيه الجاهل بالثور والجمار، والحسن بالشمس والقمر، والشجاع بالأسد، وما شابهه، والسخي بالغيث والبحر، والعزيمة بالسيف والسيل ونحو ذلك. والآخر: ضرب كان مخترعا، ثم كثر حتى استوى فيه الناس وتواطأ عليه الشعراء آخرا عن أول، نحو قولهم في صفة الخد كالورد. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج٢، ص١١٨-١٢١.

^٩ وهو أن يتضاد المذهبان في المعنى حتى يتقاوما، ثم يصحاحا جميعاً، وذلك من افتتان الشعراء وتصرفهم وغوص أفكارهم. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج٢، ص١٢٢.

"وليس لنا بالنسبة لهذه الأنواع الجديدة إلا أحد احتمالين: أحدها أنه أخذها عن بعض المتقدمين في البديع غير ابن المعتز وقدامة وأبي هلال العسكري، وثانيهما أنه هو نفسه قد زادها".^١

القرن السادس:

وإذا ما انتقلنا إلى القرن السادس الهجري فإننا نلتقي بأحد كُبار علماء الاعتزال وهو جار الله محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) صاحب كتاب: "الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل". لم يعنى الزمخشري في تفسيره بعلم البديع كثيراً نظراً أنه لم يكن يعد البديع علماً مستقلاً من علوم البلاغة وإنما يعده ذيلًا لها، إلا أنه مع ذلك قد أشار إشارة خفيفة إلى ما ورد في بعض آيات الذكر الحكيم من فنون البديع.^٢

ونلتقي في القرن السادس أيضاً برجل من رجال البديع وهو: أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤هـ) صاحب كتاب: "البديع في نقد الشعر". وقد اشتمل كتابه هذا على خمسة وتسعين باباً ذكر فيه كثيراً من المحسنات البديعية. قال رحمه الله: (فيكون جملة ما اشتمل عليه كتابنا هذا خمسة وتسعين باباً).^٣

ويقول ابن منقذ في مقدمة كتابه: (هذا كتاب جمعت فيه ما تفرق في كتب العلماء المتقدمين المصنفة في نقد الشعر، وذكر محاسنه وعيوبه، فلهم فضيلة الابتداء، ولي فضيلة الاتباع، والذي وقفت عليه: كتاب البديع لابن المعتز، وكتاب الحالي للحاتمي، وكتاب المحاضرة للحاتمي، وكتاب الصناعتين للعسكري، وكتاب اللمع للعجمي، وكتاب العمدة لابن رشيقي، فجمعت من ذلك أحسن أبوابه، وذكرت منه أحسن مثالاته، ليكون كتابي مغنياً عن هذه الكتب لتضمنه أحسن ما فيها، وما توفيقي إلا بالله، عليه توكلت، وإليه أنيب).^٤

القرن السابع:

وفي القرن السابع الهجري نلتقي بمجموعة من العلماء عُنىوا بعلم البديع وفنونه، وسنقتصر على ذكر من اشتهر منهم في عصره دون غيرهم مخافة الإطالة التي قد تفضي إلى السأمة.

^١ عتيق، علم البديع، ص ٢١.

^٢ انظر: عتيق، علم البديع، ص ٢٥-٢٦.

^٣ ابن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص ١١.

^٤ ابن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص ٨.

فالرجل الأول هو فخر الدين محمد بن عمر الرازي (ت ٦٠٦هـ) صاحب التواليف الكثيرة في التفسير والطب والكيمياء وغير ذلك. ولكن التأليف الذي يهمننا في هذه الدراسة هو: "نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز".

فالكتاب كما يفهم من خلال مقدمة الرازي أنه يهدف إلى تنظيم ما صنفه عبد القاهر في كتابيه: "دلائل الإعجاز"، و"أسرار البلاغة" وذلك لما لاحظته فيهما من إهمال رعاية ترتيب الفصول والأبواب، وإطناب في الكلام كل الإطناب. قال الرازي رحمه الله: (ثم مع ما لهذا العلم من الشرف الظاهر، والنور الزاهر، فالناس كانوا مقصرين في ضبط معاقده وفصوله، متخبطين في إتقان فروعه وأصوله.... واستمر استئناس الناس بهذا الوسواس إلى أن وفق الله تعالى الإمام مجد الإسلام عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني -تغمده الله برحمته وأفاض عليه عيون مغفرته- حتى استخرج أصول هذا العلم، وقوانينه، ورتب حججه وبراهينه، وبالع في الكشف عن حقائقه، والفحص عن لطائفه ودقائقه وصنف في ذلك كتابين لقب أحدهما بـ "دلائل الإعجاز" والثاني بـ "أسرار البلاغة"... ولكنه -رحمه الله- لكونه مستخرجا لأصول هذا العلم وأقسامه، وشرائطه وأحكامه؛ أهمل رعاية ترتيب الفصول والأبواب، وأطنب في الكلام كل الإطناب...^١ وقد اشتمل كتابه على مقدمة، وجملتين، وخاتمة.

والرجل الثاني هو سراج الدين أبو يعقوب يوسف بن محمد السكاكي (ت ٦٢٦هـ) صاحب المصنفات الكثيرة أهمها في هذا الصدد الذي نحن فيه: "مفتاح العلوم".^٢ وقد اشتمل كتاب السكاكي على علوم: الصرف، والنحو، والمعاني، والبيان، والبديع، والاستدلال، والعروض، والقافية. ويكون السكاكي بهذا قد أفرد للمحسنات البديعية مبحثاً خاصاً لأهميتهما وضرورتها.

والرجل الثالث هو ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ) صاحب كتاب: "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، وهو في مجلدين من الحجم الصغير.

^١ الرازي، فخر الدين، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ط١، تحقيق: أحمد حجازي السقا، (بيروت: دار الجيل، ١٩٩٢م)، ص ٥١.

^٢ السكاكي، أبو يعقوب، مفتاح العلوم، ط١، (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٣٧م).

ويقول ابن الأثير في مقدمة كتابه مبيّنًا أهمية علم البيان: (وبعد، فإن علم البيان لتأليف النظم والنثر بمنزلة أصول الفقه للأحكام وأدلة الأحكام).^١

وقد قسم ابن الأثير كتابه إلى مقدمة ومقالتين، فالمقدمة تشتمل على أصول علم البيان، وهي تضم عشر فصول، والمقالة الأولى في الصناعة اللفظية وهي تشتمل على قسمين، والمقالة الثانية في الصناعة المعنوية وهي تشتمل على ثلاثين نوعاً. ويلاحظ أن ابن الأثير تعرّض في مقالته الأولى إلى المحسنات البديعية اللفظية، وفي الثانية تكلم عن المحسنات البديعية المعنوية.

والرجل الرابع هو بدر الدين محمد بن جمال الدين بن مالك الطائي الأندلسي (ت ٦٨٦هـ) صاحب كتاب: "المصباح في علوم المعاني والبيان والبديع" وهو تلخيص لكتاب "مفتاح العلوم" للسكاكي. وقد جرّد كتابه من تعقيدات السكاكي المنطقية والكلامية والفلسفية التي قدّم بها لأقسام المفتاح وفصوله، كما أدخل عليها بعض التعديلات.

وقد جرى بدر الدين على رأي السكاكي في أن علمي المعاني والبيان يرجعان إلى البلاغة، وأن المحسنات البديعية ترجع إلى الفصاحة. ولعل أهم شيء تميز به المختصر على الأصل هو توسع بدر الدين في المحسنات البديعية فقد ذكر منها أربعة وخمسين نوعاً، بينما ذكر السكاكي ستة وعشرين نوعاً فقط.^٢

القرن الثامن:

وفي القرن الثامن الهجري نلتقي بمجموعة أخرى من العلماء كان لها أيضاً اهتمام بهذا العلم. فالعالم الأول هو شرف الدين الحسين بن محمد بن عبد الله الطيبي (ت ٧٤٣هـ) صاحب كتاب: "التبيان في البيان".

وقد أشار الطيبي في مقدمة كتابه أنه استفاد من الذين سبقوه بالبحث والكتابة في هذا المجال مع إدراجه لبعض الإضافات التعديلات والتنقيحات. قال رحمه الله: (هذا وإن كتابي إذا تركت المراء، واتبعت الهدى قلت: هو بديع في إغرابه...، لما ضمنته من مباحث المفتاح ما كان أصولها، ومن مناقب الكشف ما أض محصلها ورشحته بما في المصباح والإيضاح من النوادر، ووشحته بزيادة

^١ ابن الأثير، ضياء الدين، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (بيروت: المكتبة العصرية، د.ط، ١٩٩٠م)، ج ١، ص ٢٣.

^٢ انظر: عتيق، علم البديع، ص ٤١-٤٢.

النهاية والمثل السائر، وعلقت ما شدّ على بعضهم من الأوابد...، ولم آل جهداً في الترصيف والتنقيح، والتوفير من المباحث مع التوضيح، وأدرجت في تضاعيف ذلك مما هداني الله إليه من لطائف لم تكن مبتدعة..^١ وقد رتب الكاتب كلامه على فنين: فالأول فن البلاغة، وهو يشمل على علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع: والثاني فن الفصاحة.

ويلاحظ أن المؤلف قد أولى علم البديع اهتماماً كبيراً مما جعله يخصص له بحثاً مستقلاً سماه بـ: "علم البديع" وقد قسمه إلى بابين، الباب الأول: في التحسين الراجع إلى المعنى وهو على أنواع، والباب الثاني: في التحسين الراجع إلى اللفظ والمعنى وهو أيضاً على أنواع.

والعالم الثاني هو شمس الدين محمد بن أبي بكر أيوب الزرعي الدمشقي المعروف بابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ) صاحب كتاب: "الفوائد المشوقة إلى علوم القرآن وعلم البيان".

ويحدثنا ابن القيم في مقدمة كتابه عن أهمية علم اللغة وعلم العربية وعلم البيان في معرفة فضل القرآن، قال رحمه الله: (وإنما يعرف فضل القرآن من عرف كلام العرب فعرف علم اللغة وعلم العربية وعلم البيان ونظر في أشعار العرب وخطبها ومقالاتها في مواطن افتخارها ورسائلها وأراجيزها وأسجاعها فعلم منها تلوين الخطاب ومعدوله وفنون البلاغة وضروب الفصاحة وأجناس التجنيس وبدائع البديع ومحاسن الحكم والأمثال..^٢ ثم يحدثنا عن جهده وهمته في جمع مادة كتابه فيقول: (وهذه الجملة التي تأصلت وتحصلت والفوائد التي بعد إجمالها فصلت نقلتها من كتب ذوي الإتقان علماء علم البيان التي وقفت عليها وترقت همة اطلاعي عليها من كتب المتقدمين والمتأخرين وهي كتاب البديع لابن المعتز، وكتاب الخالي والعاطل للحاتمي، وكتاب المحاضرة له، وكتاب الصناعتين للعسكري، وكتاب اللمع للعجمي، وكتاب المثل السائر لابن الأثير، وكتاب الجامع الكبير لابن الأثير أيضاً، وكتاب البديع لأسامة بن منقذ، وكتاب العمدة للزنجاني، وكتاب نظم القرآن له أيضاً، وكتاب نهاية التأميل في كشف أسرار التنزيل لكمال الدين عبد الواحد بن عبد الكريم الأنصاري، وكتاب التفرع في علم البديع لزي الدين عبد العظيم بن أبي الأصبع. وكل كتاب من هذه الكتب أخذ من كتب شتى مع ما أضفت إليها من فوائد مستعذبة وفوائد حسنة

^١ الطيبي، التبيين في البيان، ص ٦٠-٥٦.

^٢ ابن قيم الجوزية، أبو عبد الله، الفوائد المشوقة إلى علوم القرآن وعلم البيان، (بيروت: مكتبة الهلال، د.ط، د.ت)، ص ٢٢.

المساق...^١ ويحتوي الكتاب على مقدمة وقسمين، فالقسم الأول تكلم فيه عن الكناية، ثم المحسنات البديعية المعنوية، وذكر منها نحو ثمانين نوعاً، والقسم الثاني تحدث فيه عن المحسنات البديعية اللفظية، وذكر منها أربعة وعشرين نوعاً.

هكذا وقد توالى جهود العلماء في خدمة هذا الفن الجليل الذي كاد أن ينقرض لما قلّت أنصاره، وتقاعدت الهمم عن تحصيله، وضعفت العزائم عن معرفة فروعه فضلاً عن أصوله، والفضل والسبق في الحقيقة يرجع إلى المتقدمين الذين وضعوا الحجر الأساس لهذا العلم، ثم الفضل أيضاً يرجع إلى من جاء بعدهم حيث أدرجوا بعض التعديلات والتنقيحات لما اهتدى إليه المتقدمون في ميدان البيان أو البديع. ولا بأس أن نشير إلى أسماء أخرى شاركت في خدمة هذا الفن الجليل وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر: ابن حجة الحموي (ت ٨٣٧هـ)، والسيوطي (ت ٩٢٢هـ) صاحب المصنفات الكثيرة التي ذاع صيتها في الآفاق، والشيخ عبد الغني بن إسماعيل النابلسي (ت ١١٤٣هـ)، ومحمود صفوت الزيلع الشهير بالساعاتي (ت ١٢٤١هـ)، والشيخ طاهر الجزائري (ت ١٣٤١هـ)، ولعل السيد أحمد الهاشمي (ت ١٣٦٢هـ) هو آخر ما عرف بتعاطي هذا الفن، حيث صنف كتاباً أسماه: "جواهر البلاغة". وقد قسّم كتابه إلى مقدمة طويلة تحدث فيها عن الفصاحة والبلاغة، وثلاثة بحوث مستقلة في علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع. وقد قسم الهاشمي علم البديع إلى بابين: الباب الأول في المحسنات المعنوية، والباب الثاني: في المحسنات اللفظية. وهذا التقسيم في الحقيقة ليس بجديد وإنما هو حصيلة ما اهتدى إليه العلماء القدامى، وتالياً فليس للهاشمي في ميدان المعاني والبيان والبديع إلا فضل الجمع، وحسن الترتيب والتبويب، والبعد عن التكلف والغموض.

الخاتمة

وهكذا نخلص من دراستنا هذه إلى أنّ اهتمام علماء الإسلام بعلوم البلاغة العربية بما في ذلك علم البديع قد أسهم بشكل كبير على الحفاظ على اللغة العربية من حيث غاية حسناتها، ونهاية جودتها، وسلامتها من التكلف، وبرائها من العيوب. وقد كانت أول محاولة علمية جادة في ميدان علم البديع هي تلك المحاولة التي قام بها عبد الله بن المعتز سنة ٢٨٤ للهجرة، وهي السنة التي ألف فيها كتابه المسعّى: "كتاب البديع"، حيث بيّن في مقدّمة كتابه أن الفضل والسبق في خدمة هذا الفن يعود للقدامى وهذا ردّاً منه على بعض من جحد جهود القدامى في هذا الميدان. واستمرّت

^١ ابن قيم الجوزية، أبو عبد الله، الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، ص ٢٣.

هذه المحاولات العلمية بعد عبد الله بن المعتز، وأصبح كل عالم يمهد طريق الابتكار في هذا الميدان لمن يأتي بعده، إلى أن استقرّ الحال بهذا العلم فيما يبدو لي في القرن السابع للهجرة. ومن هنا فإن المحاولات التي ظهرت بعد هذا القرن ما هي إلا ترصيف وترتيب، أو تعديل وتنقيح، أو إعادة صياغة ما كتب في هذا الميدان إلى لغة تتناسب مع حاجة العصر.

وأخيراً فإن بروز هذا الفن كما هو عليه الآن ما هو إلا بركة اجتماع جهود العلماء على مرّ العصور والأجيال، وتكميلهم لجهود بعضهم البعض. فالأول يجمع المادة، والثاني يضع الحجر الأساس، والثالث يبني، والرابع يستعمل مواد التجميل، والأخير يعيد ترميم هذا البناء من جديد، وهذه هي عيشة العلم والعلماء، فهي عيشة مبنية على الحبّ والتعاون والابتكار.

تمت الدراسة ولله الحمد والمنّة، اللهم هذا الجهد، وعليك التكلان، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلّم. والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل.

المقاربة النقدية الحديثة للتراث العربي القديم: المعارضة الأدبية أنموذجاً

الأستاذ الدكتور عبد المعين بن حسن بالفاص

قسم اللغة العربية- جامعة الملك عبد العزيز بجدة- المملكة العربية السعودية

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بمقاربة إحدى الظواهر الأدبية المهمة في التراث العربي القديم، وهي ظاهرة المعارضة -الأدبية عامة والشعرية خاصة-؛ وذلك عن طريق إعادة قراءتها تحت ضوء منظور نقدي حديث. يركز البحث على دراسة المعارضة وعلاقتها بالموروث الأدبي من جهة، وبالمتلقي من جهة أخرى من خلال بحث عدد من المفاهيم المؤثرة في تشكيلها الفني، ويستحضر البحث نظريات ومفاهيم غربية حديثة دعماً لمقارنته النقدية، منها: مفهوم سوزان ستيتكيفتش عن وظيفة القصيدة -خاصة قصيدة المديح- التفاوضية، وعلاقة ذلك بمفهوم التطابق الأسطوري -المرتکز على نظرية بول كونرتون للتبادل الطقوسي- في ظاهرة المعارضة.

المقدمة

يعنى هذا البحث بمقاربة إحدى الظواهر الأدبية المهمة في التراث العربي القديم، وهي ظاهرة المعارضة الشعرية؛ وذلك عن طريق إعادة قراءتها تحت ضوء منظور نقدي حديث. يركز البحث على دراسة المعارضة وعلاقتها بالموروث الأدبي من جهة، وبالمتلقي من جهة أخرى من خلال بحث عدد من المفاهيم المؤثرة في تشكيلها الفني، منها: لغة النص المعارض وعلاقتها برؤية الأديب الفلسفية في زمن وبينه محددين، والآنية والتنافس والعودة الإبداعية الواعية للموروث الأدبي وعلاقتهم بإنتاج المعارضة الأدبية، والمعارضة بين موافقة النص الأنموذج في الموضوعات ومخالفته، وعامل الإعجاب بالنص الأنموذج وأثره على توليد النص المعارض، وطبيعة العلاقة بين النص الأنموذج والنص المعارض، وإستراتيجية اختيارهما، والتطابق الأسطوري بينهما وبين قائلهما، والمعارضة بين مناسبة النص الأنموذج والتماهي مع الوضع النفسي لمؤلفه، والآثار السلبية والإيجابية للنص المعارض على المشهد الأدبي على مدار التاريخ العربي، والنص المعارض وتكوين المنظومة الأدبية للنص الأنموذج وللأديب اللاحق، والأدوار التي يؤديها الأديب من خلال النص المعارض، وعلاقة المعارضة بإعادة كتابة الموروث الثقافي، بالإضافة إلى قراءات أخرى ذات صلة بالمعارضة.

يستحضر البحث نظريات ومفاهيم غربية حديثة دعماً لمقارنته النقدية، منها: مفهوم سوزان

ستيتكيفتش للتطابق الأسطوري المرتكز على نظرية بول كونرتون وعلاقة ذلك بالقصيدة العربية. أضف إلى ذلك مفهومها المتعلق بتلقي الأخبار النثرية المصاحبة للنصوص الأدبية وقائلها وعلاقة ذلك بحرية الأديب في اختيار ما يناسب رؤيته الفلسفية.

إن عملية بحث أنموذج سابق وتجديده لا تتحقق بمجرد إعادة تقديم هذا الأنموذج لمتلق حديث فحسب، ولكنها عملية مركبة لا بد فيها من مراعاة الوسيلة التي يُقدم بها هذا الأنموذج السابق من جهة، والإضافة التي تقدمها هذه الوسيلة لبحث وتجديد هذا الأنموذج الأسبق من جهة أخرى. والوسيلة التي يُقدم بها الأنموذج الأسبق التي سأقاربها في هذا البحث تُعدّ جنسًا أدبيًا كلاسيكيًا/تقليديًا قديمًا ألا وهي المعارضة الشعرية.^١

نشئ الشاعر اللاحق معارضته الشعرية وفقًا لقالب سابق؛ هذا القالب هو نص أنموذج، وأعني به القصيدة التقليدية الشهيرة التي خطّت لنفسها وزنًا وقافيةً وأغراضًا محددة اشتهرت بها ضمن سياق تاريخي محدد قد يكون دينيًا أو سياسيًا أو اجتماعيًا أو ثقافيًا أو كل ذلك مجتمعًا.^٢

لقد أسست المعارضة -على مر التاريخ الأدبي العربي- لنفسها أطراً شكلية وموضوعية لا تستطيع الخروج عليها؛ لأنها -أي هذه الأطر- هي التي تحدد وجودها واستمراريتها كظاهرة أدبية ضمن جنس الشعر الأدبي. وتعدّ الأطر الشكلية -تحديدًا- للمعارضة ضرورة ملحة لاستبقاء

^١ من النقد من أكد على أنه لا تخلو أية فترة من فترات التاريخ العربي من ظاهرة المعارضة الشعرية، وأنه باستطاعتنا تتبع المعارضات الشعرية الأولى لنجدها عند الشعراء الجاهليين كشعراء مدرسة أوس بن حجر. ومع ذلك، فإن إصدار مثل هذا الحكم النقدي يحتاج إلى دراسة عميقة للإنتاج الشعري لشعراء هذه المدرسة - أعني مدرسة أوس بن حجر-؛ لتحديد ما إذا كانت قصائدهم معارضات حقيقية أم مجرد حالات من التأثير الشعري كتقليد رسمي شفاهي شكلي بين الشعراء الرواة الذين ينقلون الشعر لمن خلفهم من الأجيال اللاحقة. من النقد الذين أكدوا على أنه لا تخلو فترة من فترات التاريخ العربي من وجود المعارضات محمد سعيد حسين، وعبد الرحمن السماعيل، ومحمد نوفل. انظر: حسين، محمد سعد، المعارضات في الشعر العربي، (الرياض: النادي الأدبي، ١٩٨٠م)، ص ٥١. والسماعيل، عبد الرحمن إسماعيل، المعارضات الشعرية: دراسة تاريخية نقدية، (جدة: نادي جدة الأدبي الثقافي، ١٩٩٤م)، ص ٤٤-٤٦. ونوفل، محمد محمود قاسم، تاريخ المعارضات في الشعر العربي، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ط ١، ١٩٨٣م)، ص ١٦-١٧.

^٢ من أمثلة هذه القصائد التي أصبحت قالباً/أنموذجاً يحتذى: (بانث سعاد) لكعب بن زهير في الاعتذار للنبي صلى الله عليه وسلم وصحابته ومدحهم: بانث سعاد فقلبي اليوم متبول، و(البردة) للبوصري في المديح النبوي: أمن تذكر جيران بني سلم، و(مقصورة ابن دريد) لابن دريد في الحكم والأمثال والمواعظ: يا ظبية أشبه شيء بالمها، و(دالية الحصري) للحصري في النسب والمديح: يا ليل الصب متى غده.

تسميتها -أي كلمة معارضة- من جهة، واعتبارها ظاهرة أدبية قائمة بذاتها تندرج ضمن جنس أدبي أكبر هو الشعر من جهة أخرى.

وفي سبيل الوصول إلى تعريف محكم لمفهوم المعارضة علينا مقارنة عدد من المفاهيم ذات الصلة، ومنها المعنى اللغوي. ولكي نؤطر مصطلح المعارضة علينا أولاً الرجوع لأهم المعاجم اللغوية في التراث العربي وهو معجم لسان العرب لابن منظور؛ لنستعرض المعاني اللغوية لكلمة (معارضة) التي أشتقت من الفعل (عارض) الذي أصل مادته (ع رض).

في معجم لسان العرب معان متعددة تستنبط من الاسم (معارضة) والفعل (عارض)، لكن المعاني التي تهمنا هنا والمتعلقة بنقاشنا الحالي انحصرت في الآتي: مقارنة شيء أو شخص بآخر، ومقابلة شيء بآخر، ومبادلة أو مقايضة شيء بآخر، ومنافسة شيء أو شخص ما، ومكافأة شخص ما، ومدارسة شخص ما، ومحاذاة شيء ما أو شخص ما، ومجانبة شيء ما أو شخص ما، ومقابلة شيء ما أو شخص ما من طريق مختلف، ومحاكاة شخص ما. وعليه، فالمعاني التي تهمنا انحصرت في المقارنة، والمقابلة، والمبادلة، والمقايضة، والمنافسة، والمكافأة، والمدارسة، والمحاذاة، والمجانبة، والمقابلة، والمحاكاة.^١

بعد أن استعرضنا المعنى اللغوي كمدخل ضروري لموضوع بحثنا، يجدر مناقشة بعض العناصر الأساسية لإنتاج المعارضة، ومنها: لغة المعارضة، والآنية، والمطابقة والمخالفة، والتنافس. تعد اللغة التي تُكتب بها المعارضة الشعرية أحد أهم العناصر الأساسية لإنجاحها وتضخيم أثرها في فضاءها الزماني والمكاني. يقول عبد الله التطاوي: (في حقول المعارضات نعيش أمام أرصدة تراثية ممزوجة بلغة عصر جديد).^٢ وبناء على ذلك، فلا بد للغة النص المعارض من أن تُسخر لخدمة رؤية الشاعر الفلسفية التي يريد أن ينقلها للمتلقي في زمن وبيئة محددين. ومثال ذلك ما يجده المتتبع للغة منظومة معارضات البارودي بمعجمها اللفظي وتركيبها النحوي وأسلوبها البلاغي... إلخ، وما فيها من قرب واضح من لغة العصر العباسي؛ وذلك لأن الشاعر البارودي رأى في العصر العباسي الذهبي أنموذجاً يحتذى لإحياء الشعر العربي في زمنه وبيئته من جهة، كما رأى القدرة على محاكاة نماذج الشعرية العليا والاستفادة منها في واقعه المعاصر من جهة أخرى. أما عامل الآنية فله أثر كبير على إنتاج المعارضة. وأقصد بالآنية ما يقوم به الأديب اللاحق من

^١ انظر: ابن منظور، محمد ابن مكرم، لسان العرب، ط ٣، (بيروت: دار إحياء التراث، ١٩٩٩م)، ج ١٨، ص ١٣٧-١٥٢.

^٢ التطاوي، عبد الله، المعارضات الشعرية: أنماط وتجارب، (القاهرة: دار قباء للنشر والتوزيع، ١٩٩٨م)، ص ١٠٤.

خلال نصه المعارض من تعبير عن الزمان والمكان بما فيهما من اهتمامات ومشاكل تتعلق بالمتلقي. إن الاهتمام بالفروق الزمنية والبيئية من الأمور الأولية التي لا مساومة فيها عند الوقوف على النصين: الأنموذج والمعارض؛ لأنها من الأمور التي تحدد مكانة النص الأنموذج من التراث ومسوغاته استلهامه وإعادة كتابته من خلال النص المعارض.^١

قبل أن أنتقل إلى الحديث عن إنتاج المعارضة بين موافقة النص الأنموذج في الموضوعات ومخالفته، أودّ التنبيه إلى أن طول النفس الشعري ومحاولة مقارنة عدد أبيات النص الأنموذج أو تجاوزها لا يزيد النص المعارض فضلاً، بل قد يكون عبئاً ومثلية. والعبرة ليست بكثرة أبيات النص المعارض أو محاولة مقارنة أبيات النص الأنموذج أو تجاوزها، بل هي باستيفاء الفكرة واستلهام القوة التراثية للنص الأنموذج في معالجة قضية معاصرة للأدب المتأخر.^٢

أما فيما يتعلق بموافقة النص الأنموذج في الموضوعات ومخالفته فمن الضروري الإشارة إلى أن متابعة الشاعر اللاحق للشاعر المتقدم في المعاني كافة لا يقرب قصيدته من كونها معارضة، كما أن مخالفة النص المعارض للنص الأنموذج في بعض المعاني لا يبعده عن مفهوم المعارضة.^٣ فأساس المعارضة هو استلهام النص السابق والاستفادة من أثره التراثي ومحاولة إعادة توجيهه ليخدم وجهة نظر الشاعر المتأخر في زمنه وبيئته.^٤ كما أن عدم موافقة النص المعارض للنص الأنموذج في الأغراض كافة لا تعد عيباً في المعارضة، حيث إن الشاعر المتأخر قد يريد إيصال فكرة

^١ يصنف محمد سعد حسين الفروق الزمنية والبيئية بين النصوص المدروسة على أنها من الفروق الجانبية التي يجب أن يكون دورها ثانوياً ومكانها متأخراً عند النقد، ويجعل ملاحظة طريقة التصور وإدراك ما يتصور ثم كيفية إبراز نتيجة ذلك في العمل الأدبي مما له الصدارة في الدراسة النقدية. انظر: حسين، محمد سعد، المعارضات في الشعر العربي، ص ٢٢.

^٢ بعض النقاد جعل تقصير المتأخر في الوصول إلى عدد أبيات القصيدة الأصل عيباً في المعارضة، ومنهم: محمد سعد حسين. انظر: حسين، محمد سعد، المعارضات في الشعر العربي، ص ٧٧-٨٣.

^٣ من النقد من ينص على أن التقاء النص اللاحق مع السابق في الموضوع ليس شرطاً لتحديد كون الأول معارضة، ومنهم محمد سعد حسين. انظر: حسين، محمد سعد، المعارضات في الشعر العربي، ص ٣٠. والقول بهذا يجبرنا على إدخال قصائد كثيرة جداً -لا حظاً لها من المعارضة سوى الوزن والقافية- ضمن مفهوم المعارضة، وهذا بالطبع من التجاوز الذي تريد الدراسة الحالية أن تعيد النظر فيه لتحديد أطره.

^٤ ممن جعل اتباع المعاني جوهرًا للمعارضة وصميماً لها محمد سعد حسين. انظر: حسين، محمد سعد، المعارضات في الشعر العربي، ص ٩٣-٩٧.

معينة من معارضته لا تستلزم تمام المماثلة الموضوعية.^١

وما ذكر سابقاً يقودنا إلى الحديث عن مفهوم المعارضة بين اتباع النص الأنموذج والاختلاف معه بنقض شيء من أفكاره. إن تضيق دور المعارضة إلى الحد الذي لا يتمكن فيه الأديب المتأخر من نقض فكرة أو رأي لشاعر سابق هو تضيق لدور المبدع والحكم عليه بضرورة الدوران في فلك الشاعر السابق، وهذا يشبه -من وجه- قول الذين نادوا بسيطرة القديم لمجرد قدمه! كما أن إخراج النص المعارض الذي ينقض فكرة ما في النص الأنموذج من ظاهرة المعارضة وإدخاله في ظاهرة النفاض هو أيضاً نوع آخر من فرض الرقابة الفكرية على شاعر المعارضة وإجباره على الخضوع التام للنص السابق، وهذا مما يتنافى مع مفهوم المعارضة الذي تسعى الدراسة الحالية لتحديده.^٢ إن نقض معاني النص الأنموذج، أو تأكيدها -وبالتالي تأييد آراء الشاعر الأسبق- لا يعد حداً فاصلاً يفرق بين المعارضة والنقيضة. وعليه، فإن نقض النص المعارض لمعان في النص الأنموذج لا يخرج النص من كونه معارضة إلى نقيضة؛ لأن النقض لفكرة معينة في النص الأنموذج يدخل في مفهوم التنافس الذي هو شرط من شروط المعارضة كما سنبين فيما يلي.

كثير هم النقاد الذين تناولوا ظاهرة المعارضة الأدبية ولم يشيروا إلى عامل (التنافس) في تعريفاتهم لها، مع أنه يشترك في الأهمية مع عاملي المطابقة (مثل: التطابق في الوزن والقافية والموضوع)، والمخالفة (مثل: الاختلاف في بعض الأغراض الشعرية ومناسبة النص الأنموذج، والرؤية...إلخ).

في إطار تكوين الشاعر لشخصيته المتفردة وبصمته الشعرية المتميزة عليه -إلزاماً- أن يدخل في عملية تنافس إبداعي مع النماذج الأدبية العليا في الموروث الثقافي ليتمكن من تجاوزها فنياً. وعملية إنتاج المعارضة الشعرية من الأمور الأساسية التي تتضمن التنافس الإبداعي، وبالتالي تصبح عملية أساسية في تكوين شخصية الأديب. تقول سوزان ستيتكيفتش: (التحدي الذي يواجهه

^١ من النقد من جعل اقتصار المعارضة على بعض موضوعات أو أغراض النص الأنموذج عيباً فيها، ومنهم محمد سعد حسين. انظر: حسين، محمد سعد، المعارضات في الشعر العربي، ص ٨١-٨٣.

إن الذي أدى إلى قول بعض النقاد إن قصر النفس الشعري أو الاقتصار على بعض الموضوعات يعدّ عيباً في المعارضة هو قلة الوعي النقدي بحقيقة دور المعارضة كأداة فنية يوظفها المتأخر لمعالجة قضية في زمانه وبيئته.

^٢ استخدم الشاعر الإحيائي محمود سامي البارودي في ديوانه جملة (نقضت) في إشارة منه إلى معارضته لمعلقة عنتر الميمية؛ ليدل على أن مفهوم المعارضة لا يلزم الشاعر اللاحق بموافقة الشاعر الأسبق في الأفكار والآراء. انظر: البارودي، محمود سامي، ديوان البارودي، ج ٣، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف، (القاهرة: دار المعارف المصرية، ١٩٧١-١٩٧٤م). ص ٤٨٥.

الشاعر الذي يختار أن يحاكي عملاً أدبياً عظيماً هو استحضار قوة الأنموذج وسلطته وعظمته، وفي الوقت ذاته تأسيس هويته الشعرية المتفردة).¹

إن المبدع صاحب الرؤية لا يحاول -من خلال نصه المعارض- أن يستدعي النص الأنموذج فحسب، ولكنه يسعى لأن يتفوق عليه مظهرًا قدرته ومهارته الشعريتين، ومعبرًا بوضوح عن اهتماماته ومشاكله وآماله المعاصرة ورؤيته الفلسفية. وبالتالي، فإن أثر معارضته غير محصور في محاولة لبعث الشعر الكلاسيكي/التقليدي القديم، وإنما يتعدى ذلك لينتج تحدياً أدبياً يشجع على الإبداع في بيئته وزمنه. تقول ستيتكيفتش في تعليقها على قصيدة أحمد شوقي (نهج البردة) التي عارض بها بردة البوصيري أنه بسبب أن (مصطلح المعارضة العربي يتضمن معنى المقابلة أو المواجهة والتحدي؛ بمعنى محاولة التفوق على منافس ما).² وأن (المعارضة الشعرية -بطبيعتها- تدعو للمقارنة بين النص الأنموذج والنص اللاحق وتقويمهما).³ فالمعارضة -بالتالي- لا بد أن تفهم على أنها (تحد ليس فقط لسلف الأديب من الشعراء الكلاسيكيين/ التقليديين ومن بعدهم، ولكن أيضاً لمعاصريه من الشعراء المنافسين).⁴

إن العودة الواعية للموروث الأدبي من أهم العناصر التي تمكن الأديب من منافسة الأدباء الكلاسيكيين/ التقليديين القدماء وتجاوز نصوصهم المذهلة، ومن ثم بعث تراثهم المتفرد؛ لأن البعث الحقيقي لا يتحقق إلا مع وجود عامل المنافسة مضافاً إلى بقية العوامل الأخرى كلفة المعارضة والمطابقة والاختلاف والأنيّة.

عندما يقوم الأديب صاحب الرؤية الفلسفية بتأليف نص معارض فإنه يؤدي هذا الفعل بطريقة واعية إبداعية. وتكون هذه العودة الواعية للموروث الأدبي بالاختيار والانتقاء للأنموذج أولاً، ومن ثم الزيادة عليه أو الإنقاص منه بما يراه متماشياً مع رؤيته المعاصرة زمانياً ومكانياً. ومن أمثلة هذه العودة الواعية للموروث الثقافي ما نجده عند شعراء الإحياء من تبنّي للأسلوب البلاغي

¹ Stetkevych, Suzanne Pinckney, *The Mantle Odes: Arabic Praise Poems to the Prophet Muḥammad*, (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010), p. 168.

² Stetkevych, Suzanne Pinckney, *The Mantle Odes: Arabic Praise Poems to the Prophet Muḥammad*, p. 196.

³ Stetkevych, Suzanne Pinckney, *The Mantle Odes: Arabic Praise Poems to the Prophet Muḥammad*, p. 197.

⁴ Stetkevych, Suzanne Pinckney, *The Mantle Odes: Arabic Praise Poems to the Prophet Muḥammad*, p. 163.

التقليدي، واستخدام لغة شعرية واضحة غير معقدة، والتلاعب بالبنية الـثيمية/ الموضوعية للنص الأنموذج، وتطعيم النص المعارض بأقسام أو أغراض شعرية جديدة، أو حذف بعض الأقسام أو الأغراض من النص الأنموذج... إلخ. وعليه، نلاحظ أن التعديل الإبداعي على النص الأنموذج الذي يظهر في الخلق الشعري اللاحق في المعارضة يؤكد على استقلال الإنتاج الأدبي وحرته في شعر الأديب عامة ومعارضاته الشعرية خاصة. وفي الوقت ذاته تؤكد حرية العمل الأدبي واستقلاله على أهمية الإبداع الشعري والتنافس فيه، وهو الأمر الذي يتضمنه النص المعارض -في دوره الإحيائي- للشعر الكلاسيكي/ التقليدي.

والتنافس الحاصل بين الأديب اللاحق والأديب السابق يثير قضية مهمة هي أثر الإعجاب بالنص الأنموذج وعلاقته بالمعارضة. ولمعرفة معنى المعارضة الشعرية من الضروري مناقشة أهمية عنصر الإعجاب بالنص الأنموذج/ النص السابق في عملية خلق المعارضة الشعرية، وطبيعة العلاقة بين النص المعارض والنص الأنموذج.

كثير من النقاد يعدون عامل الإعجاب بالنص الأنموذج مهمًا في خلق المعارضة الشعرية. وبعضهم قد بالغ في تقدير هذه الأهمية حتى عدّه -أي عامل الإعجاب- الدافع الرئيس لخلق المعارضة الشعرية الذي منه تتولد الدوافع الثانوية الأخرى. ومن مظاهر هذه المبالغة قيام بعضهم بتضمين عنصر الإعجاب في تعريفاتهم لمصطلح المعارضة. كما أن بعض النقاد قد أكد على أن النص اللاحق لا يمكن أن يسمى معارضة حتى يكون عنصر الإعجاب واضحًا وحاضرًا، وإن لم يوجد فربما يُطلق على هذا النص اللاحق اسم (نقيضة).^١ وكأن جميع هؤلاء النقاد يؤكدون بأرائهم تلك على أن الشاعر اللاحق لا يستطيع إنتاج معارضة شعرية إلا إذا كان معجبًا بالنص الأنموذج. ومن مخاطر اعتماد الإعجاب كعامل رئيس لخلق المعارضة الحدّ من إبداع الأديب المتأخرو دوره في استلهاهم التراث وإعادة توجيهه؛ مما يخرج العلاقة بين النصين الشعريين إلى نوع قاهر من القيود المستفزة لإمكانات الأديب. أضف إلى ذلك ما يصدر عن ذلك من احتمالية تداخل الظواهر الأدبية مع بعضها البعض كتداخل ظاهرة المعارضة مع ظواهر شعرية أخرى كظاهرة النقائض، وبالتالي حدوث فوضى نقدية.

^١ من ضمن النقاد الذين جعلوا عامل الإعجاب حاسماً في تحديد ماهية المعارضة الشعرية ومفهومها كظاهرة أدبية عبد الله التطاوي، ومحمد سعيد حسين، وعبد الرحمن السماعيل، ومحمد نوفل. انظر: التطاوي، عبد الله، المعارضات الشعرية: أنماط وتجارب، ص ٩٧-٩٨ و ١٠٣، وحسين، محمد سعد، المعارضات في الشعر العربي، ص ٤٦. والسماعيل، عبد الرحمن إسماعيل، المعارضات الشعرية: دراسة تاريخية نقدية، ص ١٩٢، ونوفل، محمد محمود قاسم، تاريخ المعارضات في الشعر العربي، ص ١٣.

إن عامل الإعجاب بالنص الأنموذج هو باعث مهم لخلق المعارضة الشعرية، ولكن المعارضة قد توجد وتتحقق دون أن يكون الإعجاب موجوداً ضمن العوامل الباعثة للمعارضة فضلاً عن أن يكون باعثاً رئيساً في عملية خلقها. الشاعر اللاحق يُنتج المعارضة لأسباب متعددة: فشهرة النص المعارض على مدار التاريخ العربي، ومكانته، وسيروته الدينية والثقافية والاجتماعية والسياسية تجعل منه أنموذجاً ومثالاً يحتذى من قبل الشعراء اللاحقين في عملية إنتاج معارضات شعرية دينية وثقافية واجتماعية وسياسية وغيرها. فعلى سبيل المثال، بائية أبي تمام في الاحتفاء بانتصار الخليفة العباسي المعتصم بعد فتحه للمدينة الزنطية (عمورية) تعدّ من أشهر -إن لم تكن أشهرها- القصائد التي تحتفي بعظمة الثقافة العربية الإسلامية وانتصارها وهيمنتها؛ ولذا فقد أصبحت هذه القصيدة أنموذجاً شعرياً للشعراء اللاحقين ممن يريدون الاحتفاء بالقوة العربية الإسلامية التي ظلت واستمرت وحافظ عليها من قبل ممدوحهم من أمراء وملوك وخلفاء على مدار التاريخ العربي الإسلامي. وبطريقة مشابهة نجد أن ميمية البوصيري الشهيرة في مدح النبي محمد صلى الله عليه وسلم التي تصنف على أنها (قصيدة دينية)، قد حددت بخصائصها نوع قصائد المديح النبوي، وبالتالي تأصلت في التراث العربي لتصبح أنموذجاً لكثير من الشعراء اللاحقين الذين يريدون نظم قصيدة في المديح النبوي.¹

وبناء على ما سبق، فإن مكانة القصيدتين وشهرتهما، أعني قصيدتي أبي تمام والبوصيري، جعلت منهما أنموذجين ليسا فقط مهمين، بل حاضرين في ضمير الأمة العربية الإسلامية، يفرضان احتذاءهما على الشعراء اللاحقين الذين يريدون نظم قصائد للاحتفاء بمكانة النبي صلى الله عليه وسلم في المجتمعات العربية الإسلامية، أو للاحتفاء بانتصارات ممدوحهم. وعليه، فإن مثل هذه القصائد تكون قد حفرت مكانتها الدينية والسياسية العليا في الوعي الجمعي للمجتمع العربي الإسلامي عامة، كما تكون كذلك قد ثبتتها في الذاكرة الجمعية للشعراء العرب والمسلمين خاصة

¹ للمزيد عن بائية أبي تمام وميمية البوصيري وأثرهما الشعري في التاريخ الأدبي العربي انظر:

Stetkevych, Suzanne Pinckney. *Abū Tammām and the Poetics of the 'Abbāsīd Age*. (Leiden:

E.J. Brill, 1991).

Stetkevych, Suzanne Pinckney, *The Mantle Odes: Arabic Praise Poems to the Prophet Muḥammad*.

Stetkevych, Suzanne Pinckney, *The Poetics of Islamic Legitimacy: Myth, Gender, and Ceremony in the Classical Arabic Ode*, (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2002), pp. 144-179.

إلى الحد الذي أصبحت معه هذه القصائد بمثابة (القوالب الأدبية الجاهزة) ذات الطبيعة الواهبة المسيطرة، التي تفرض على الشعراء اللاحقين صياغة قصائدهم -الموافقة في الموضوعات والأغراض- على غرارها؛ لكي يصبغوا على قصائدهم المتأخرة سلطة محددة وثابتة تزيد من تأثيرها من جهة، ولكي ينصّبوا أنفسهم سلفاً وورثة شرعيين للنسب الشعري العربي من جهة أخرى.^١ وعليه، فإن كلاً من منح سلطة محددة وثابتة للنص المعارض من جهة، وإثبات الشرعية الشعرية لقائله من جهة أخرى قد يكون السبب الرئيس وراء اختيار الشاعر للنص الأنموذج. ولذا فإن عامل الإعجاب يكون في هذه الحال غائباً أو على أقل تقدير ثانوياً.

يستطيع الشاعر اللاحق أن يستخدم شهرة القصيدة الأنموذج التي ينوي معارضتها ومكانتها كإستراتيجية شعرية؛ ليزيد رأيه المختلف أو المخالف ويؤكد، ويقلب بالتالي عامل تأثير النص الأنموذج في ذهن المتلقي، ويعيد توجيهه بما يتناسب مع رؤيته هو؛ ليحقق غرضه المناسب لبيئته وزمنه. بمعنى أن الشاعر اللاحق يستحضر الأنموذج الأصل المعارض أمام المتلقي؛ لكي يقوم بتعريفه بأساس فكرته التي يريد أن يناقشها أو ينقضها. وبعد ذلك يقوم هذا الشاعر المتأخر بإستراتيجية شعرية ينقض من خلالها فكرة القصيدة الأنموذج ووجهة نظر شاعرها المتقدم، فيستطيع بالتالي أن يروج لفكرته بطريقة أكثر تأثيراً على المتلقي وأعمق أثراً فيه.^٢

بالإضافة إلى أن إعجاب الشاعر المتأخر بالقصيدة الأنموذج لا يمكن معرفته تحقيقاً إلا إذا قام الشاعر المتأخر بالتعبير عن إعجابه هذا بوضوح؛ ويكون ذلك إما داخل قصيدته المتأخرة، أو في مناسبتها، أو في سياقها التاريخي؛ كأن يرد في الأخبار المصاحبة للقصيدة المتأخرة ما يؤكد إعجاب

^١ إن كثرة عدد المعارضات لهاتين القصيدتين تحديداً على مَرَّ العصور في التاريخ العربي يؤكد ما ذكرته سابقاً من أن هاتين القصيدتين قد أصبحتا من (القوالب الأدبية الجاهزة) في التاريخ الشعري العربي.

^٢ ومثال ذلك أن يعارض شاعر إحيائي قصيدة البردة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، ليستحضرها في ذهن القارئ أولاً، ومن ثم يقوم بتغيير أثار قصيدة البردة التي لها علاقة بالمذهب الصوفي وما أشاعه في ضمير الأمة من مسحة سلبية انهزامية خيمت على المجتمعات الإسلامية في فترة من الفترات التاريخية، فجعلها تهرب للماضي الجميل استثناساً دونما عمل أو استنهاض لعزيمة. وقد قام كل من البارودي في قصيدته (كشف الغمة في مدح سيد الأمة)، وأحمد شوقي في قصيدته (نهج البردة) بمعارضة بردة البوصيري. ويلاحظ القارئ لهاتين المعارضتين ما فيهما من استخدام لشهرة البردة ومكانتها كقالب أدبي جاهز، ولكن مع استبدال بآثارها السلبية أخرى إيجابية تظهر في المعارضتين من خلال ما فيهما من دعوة للمواجهة ونقد الانهزامية كسبيل للنهوض بالثقافة العربية الإسلامية. للمزيد عن معارضة أحمد شوقي في قصيدته (نهج البردة) لبردة البوصيري، انظر:

Stetkevych, Suzanne Pinckney, *The Mantle Odes: Arabic Praise Poems to the Prophet*

Muhammad. pp. 151-233.

الشاعر المتأخر بالقصيدة الأنموذج.

وبناء على ما ذكر أعلاه، فإن إدراج معارضات عصره بأكمله تحت عامل الإعجاب يعد من التجاوز غير الم محمود في مجال النقد؛ كأن نجد من يجزم بأن معارضات الأندلسيين للمشاركة كانت بدافع الإعجاب.^١

أما فيما يتعلق بالرأي الذي يشير إلى أن انعدام عامل الإعجاب بالنص الأنموذج يخرج المعارضة إلى ظاهرة شعرية أخرى هي النقائص فهذا أيضاً -من وجهة نظري- يحتاج إلى وقفة أخرى. إن النقائص ذاتها لا تخلو كلياً من عامل الإعجاب، كعامل الإعجاب الفني الذي يجعل الشاعر اللاحق يتصدى للنص الأسبق ذي القوة الأدبية.^٢ ولولا معرفة الشاعر اللاحق بالقدرة الشعرية لقائل النص السابق ما كان ليدخل معه في هذا التراشق الهجائي. إن الشاعر الحق ذو طبيعة تنافسية لا يرضى بالخصم السهل؛ لأن انتصاره الشعري على خصم متواضع الإمكانيات لا يزيده مكانة، بخلاف انتصاره على خصم مفلق متميز. وعليه، فإنه كلما زادت قيمة الخصم زادت معها قيمة الانتصار؛ فعنترة العبيسي -على سبيل المثال- في معلقته الميمية يغدق على خصمه الأوصاف العظيمة: (ليس الكريم على القنا بمحرم)؛^٣ لأنه يعلم بأن انتصاره على خصم شريف كريم زيادة له في الفخر بنفسه. فعنترة عندما يصف قوة خصمه وعظمته إنما يصف قوته هو؛ لأن من يستطيع أن يهزم بطلاً هذا شأنه لا بد من أن يكون بطلاً أعظم، فعنترة بهذا يمدح نفسه ضمناً حين يمدح خصمه. وكذا الشأن عند شعراء النقائص؛ فهم بتأليفهم للنقيضة يعترفون ضمناً بقوة خصومهم وعظمتهم الفنية، وبتصديهم لحجج منافسيهم يكونون قد أعلنوا إعجابهم بقصائدهم ضمناً، وإلا ما كلفوا أنفسهم عناء الرد، فهم يعلمون تمام العلم أن هزيمة الشاعر العظيم ما هي إلا تعظيم لقدراتهم هم، كما أنهم يعلمون أنهم بتأليفهم للنقيضة فهم يخلدون خصومهم من حيث يخلدون أنفسهم.^٤

^١ من النقاد الذين قالوا بأن معارضات الأندلسيين كانت من باب الإعجاب بثقافة المشرق محمد سعد حسين.

انظر: حسين، محمد سعد، المعارضات في الشعر العربي، ص ٩٢-٩٣، و ١٠٤.

^٢ من النقاد الذين جعلوا عامل الإعجاب فيصلاً بين النقيضة والمعارضة محمد سعيد حسين. انظر: حسين، محمد سعد، المعارضات في الشعر العربي، ص ٤٦.

^٣ انظر: ابن شداد، عنترة، ديوان عنترة بن شداد، شرح حمدو طماس، (بيروت: دار المعرفة، ط ٢، ٢٠٠٤م)، ص ٢٠-١١.

^٤ ودليل الإعجاب الفني المتبادل بين شعراء النقائص، وتقديرهم للمكانة الأدبية التي حازها كل منهم ما نجده -مثلاً- في رثاء جرير للفرزدق في قافيته المشهورة التي جاء فيها: لقد غادروا في اللحد من كان ينتهي إلى كل نجم

وبعد أن ناقشنا احتمالية قيام المعارضة مع غياب عامل الإعجاب فإنه قد يخرج لنا التساؤل التالي: هل من الممكن أن توجد خصومة أو صراع بين النص الأنموذج والنص المعارض اللاحق؟ وللإجابة عن هذا التساؤل أشير إلى أن وجود الخصومة لا تعني نفي الإعجاب، فقد يعجب الشاعر بخصمه سواء أكان شاعراً كما ورد أعلاه من إعجاب جرير بخصمه الفرزدق، أم كان مقاتلاً كما رأينا ذلك أيضاً في إعجاب عنترة بخصمه في معلقته. وبالتالي فإن انتفاء الإعجاب كعامل من عوامل خلق المعارضة لا يستلزم بالضرورة وجود الخصومة أو الصراع، كما أن وجوده -أي الإعجاب- لا يستلزم غياب الخصومة أو الصراع. وعليه، فإن وجود الخصومة أو الصراع أو التعصب لفكرة أو مذهب أو شخصية بين النص المعارض والنص الأنموذج احتمال قائم لا يخرج القاصدين من مفهوم المعارضة إلى غيرها كالتناقض مثلاً^١.

وبناء على كل ما سبق، فإن المعارضة الشعرية يمكن إنتاجها من دون عامل الإعجاب بالقصيدة الأصلية أو النص الأنموذج. وحتى إن حضر هذا العامل فإنه قد يكون ثانوياً، وليس عاملاً مهماً مولداً لغيره من العوامل في عملية خلق المعارضة الشعرية. وإن كان ذلك كذلك، فإن وجود هذا العامل أو غيابه لا يؤثر على نجاح النص المعارض وقيمته الأدبية وأثره في المتلقين. إن مناقشة عامل الإعجاب ومكانته في عملية إنتاج المعارضة تنقلنا إلى التساؤل عن طبيعة العلاقة بين النص الأنموذج والنص المعارض. الشاعر اللاحق يحاول أن يقدم النص الشعري الأنموذج للمتلقى من خلال بث شعري تنافسي/قصيدة المعارضة، يقوم من خلاله بمحاولة تجاوز النص الأنموذج حال استغلال أثره المستمر؛ ليؤسس النسب الشعري مع الموروث الشعري القديم ويؤكد. وعليه، فإن النص الأنموذج يهب النص اللاحق سلطة وشرعية أدبيتين، كما يقوم في الوقت ذاته بالتأكيد على أن شاعر المعارضة هو وريث شرعي للموروث الأدبي. وبناء على ذلك، فإن النص الأنموذج يزيد من الأثر الشعري للنص اللاحق في بيئته وزمنه إلى درجة قد تساعده في تجاوز

في السماء محلق. (انظر: التميمي، جرير بن عطية، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان محمد أمين طه، (القاهرة: دارالمعارف، ط ٣، ١٩٨٦م)، ص ٩٣٨.

^١ في حديثه عن الفرق بين المعارضة والنقيضة جعل عبد الله التطاوي المعارضة تدور في فلك الاتساق والإعجاب، وغيب منها جانب الصراع. وتحديد الصراع السياسي، بالإضافة إلى تغييره لمفهوم الخصومة والعداء. انظر: التطاوي، عبد الله، المعارضات الشعرية: أنماط وتجارب، ص ٨٥-٨٦. وإن كنا نقبل تغيير جانب العداء -بتحفظ- ليتحول فيصبح مظهرًا من مظاهر النقيضة، فإننا في الوقت ذاته لا نستطيع أن نجرد المعارضة من قضية الخصومة ناهيك عن تجردها من فكرة الصراع كما ذكرت ذلك سابقاً.

النص الأنموذج ذاته.^١

وفي الجانب المقابل فإن النص اللاحق يهب النص الأنموذج أو النص الأصلي فائدة كبيرة عندما يقدمه للمتلقي الحديث، فيضيف بالتالي عملاً أدبياً (تراكمياً) جديداً ينضم إلى مجموعة الأعمال الأدبية المتعلقة بالنص الأنموذج والمنتمية له بنسب على مدى الموروث الأدبي التي تساهم في سيرورته وخلوده. وهذا الأمر يؤكد على أن المعارضة الناجحة تختفي خلف النص الأنموذج كخطوة أولية مؤقتة؛ وذلك حين تساهم في تقديم النص الأنموذج للمتلقي الحديث، قبل أن يتحقق الاعتماد المتبادل بين النصين. إضافة إلى ذلك فإن الشاعر اللاحق يريد لنصه المعارض أن يحتفظ بخلفية ثقافية محكمة قوية يُعتمد عليها؛ ولذا فهو بالتأكيد لا يريد لمعارضته أن تكون مجرد نص لاحق يساهم في تقديم الأنموذج السابق ويختفي خلفه.^٢

ومن الجدير بالذكر هنا أن الشاعر المتأصل -الشاعر الإحيائي مثلاً- لا يريد أن يفلت من سطوة النص الأنموذج وهيمنته وسيطرته ليتمكن من إنجاح معارضته/ نصه اللاحق،^٣ بل على العكس من ذلك؛ فهو يسعى جاهداً ليبقي نصه المعارض في علاقة محاكاة يظهر فيها الاعتماد المتبادل بين النصين مع ما فيها من تكامل وتنافس؛ لأنه يعلم أن نصه المعارض لن يعد ناجحاً، بل ومتفوقاً حتى يدخل في هذا النوع من العلاقة. والشاعر اللاحق كالشاعر الإحيائي يسعى لتأكيد هذه العلاقة وتأسيسها؛ لأنه يريد أن يبين للمتلقي الأثر الشعري للنص الأنموذج من جهة، وأن يؤكد له أنه -أي الشاعر اللاحق- وريث شعري متفرد وشرعي للموروث العربي من خلال محاكاته الإبداعية التي تعبر بوضوح عن اهتماماته ومشاكله المعاصرة وتمكنه من تجاوز النص الأنموذج من جهة أخرى. وإن كان ذلك كذلك، فإن الإفلات أو الهروب من هيمنة النص الأنموذج وسطوته الشعرية ليس مقياساً معيارياً لنجاح النص المعارض وتميزه، وإنما المعيار هو العلاقة المتفردة معه. مما لا شك فيه أن النجاح المستمر للمعارضة الشعرية وأثرها المستديم وسيرورتها تتعلق

^١ هذه الفائدة العظيمة التي يمنحها النص الأنموذج للنص المعارض ومؤلفه تؤكد النقطة التي ذكرتها سابقاً وهي إمكانية خلق معارضة مع غياب عامل الإعجاب بالنص الأنموذج.

^٢ ذكر عبد الرحمن السماعيل رأياً مشابهاً إلا أنه قاربه بطريقة مختلفة. انظر: السماعيل، عبد الرحمن إسماعيل، المعارضات الشعرية: دراسة تاريخية نقدية، ص ٨٨.

^٣ في هذه النقطة اختلف مع الناقد عبد الرحمن السماعيل الذي يشير إلى أن الشاعر الحديث يسعى جاهداً للهروب من التميز الشعري للقصيد الأنموذج ليصل إلى نجاحه الشعري. انظر: السماعيل، عبد الرحمن إسماعيل، المعارضات الشعرية: دراسة تاريخية نقدية، ص ٨٠. ومع ذلك، وإلى حد ما فإن أغلب الشعراء الكبار، على عكس الشعراء الهواة، لا يقومون بتأليف معارضاتهم إلا إذا اعتقدوا بأنها ستكون أفضل من النص الأنموذج.

كذلك بإبداع الشاعر اللاحق، وموهبته الشعرية، وقدرته على المحافظة على الأثر الشعري المتميز للنص الأنموذج، واستخدامه في تحقيق اهتماماته وأهدافه المعاصرة حتى يتمكن من تحقيق رؤيته الحديثة. يقول بول لوزنسكي: (إن الشاعر اللاحق يأخذ كثيرًا من سابقه من حيث (السلطة)، والشكل، واللغة، والصور، والأفكار)،¹ ومع ذلك (فإن أداء الشاعر يُحكم عليه من خلال مقدرة على إعطاء تعبير جديد متفرد للشفرة الأدبية والنصوص الشعرية الأدائية السابقة. لتبتدع أدبًا فإن عليك دائمًا أن تبتكر آخر جديدًا).²

إن العلاقة التبادلية بين النص الأنموذج والنص المعارض تجعل النصين خالدين في الموروث الأدبي العربي. والنص المعارض الناجح لابد من أن تتحقق فيه الاختلافات والتشابهات مع النص الأنموذج في الوقت ذاته؛ لأنها هي المقياس الذي نحكم به على مكانة النص المعارض وأهميته الشعرية ودوره المؤثر الاستثنائي في بيئته وزمنه.

والإخفاق في استيعاب الأثر العظيم للنص الأنموذج -عندما يمنح الشرعية والسلطة الشعريتين للنص المعارض- جعل بعض النقاد يشير إلى أنه لا يضيف أي شيء ذا بال على النص اللاحق. وبالنتيجة فإن هذا الإخفاق جعلهم يعجزون عن ملاحظة الطبيعة الحيوية التفاعلية لعلاقة النص الأنموذج بالنص المعارض.

وبناء على ما سبق، فإن العلاقة بين النص الأنموذج والنص المعارض ليست علاقة إخضاع يسعى فيها كل نص شعري جاهدًا إلى دحر النص الآخر وقهره، بل هي علاقة محاكاة معقدة متراكمة فيها الاعتماد المتبادل والتنافس والتكامل؛ ليظهر من خلالها الوظيفة الحقيقية للمعارضة.

وإذا كانت العلاقة بين النصين كما تبين سابقًا فإنه من الضروري الإشارة إلى إستراتيجية اختيار النصوص ذات الصلة بمفهوم المعارضة. لنفهم السبب الجوهرى لاختيار الشاعر اللاحق للنص الأنموذج علينا أولاً استحضار مفهوم بول كونرتون (التطابق الأسطوري).³ طبق بول كونرتون مصطلح (التطابق الأسطوري) على التوافق بين حدثين في احتفالات تذكارية، وقد استفادت سوزان ستيتكيفتش من دراسته تلك، فقامت بتوسيع استخدام المصطلح ليشمل

¹ Losensky, Paul, "The Allusive Field of Drunkenness: Three Safavid-Moghul Responses to a Lyric by Bābā Fighānī," *Reorientations/Arabic and Persian Poetry*, ed. Suzanne Stetkevych, (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994), p. 236.

² Losensky, Paul, "The Allusive Field of Drunkenness: Three Safavid-Moghul Responses to a Lyric by Bābā Fighānī," *Reorientations/Arabic and Persian Poetry*, p. 228.

³ Connerton, Paul, *How Societies Remember*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 43.

التوافق بين شخصيتين هما النبي سليمان عليه السلام والملك النعمان في دراستها لقصيدة النابغة الاعتدائية الشهيرة.¹ ومتابعة لها في طريقها قمت بتوسيع استخدام المصطلح ليشمل التوافق بين قصيدتين من جهة، وقائلتهما من جهة أخرى؛ لأن المقارنة بين النصين والشاعرين ضماناً للشرعية التي تشتمل على مكونات مختلفة ومنها المكونات الحضارية. ومعنى مصطلح (التطابق الأسطوري) كما تقول سوزان ستيتكيفتش: (التوافق مع أنموذج أصيل منتج لغيره موثوق به معتمد عليه؛ حيث يقوم فيه المحاكى (المعارض) باكتساب سلطة الأنموذج (النص) ومصادقته واستغلالها لصالحه ولصالح عمله الأدبي).² وتضيف ستيتكيفتش في مكان آخر: (التحدي الذي يواجهه الشاعر الذي يختار أن يحاكي عملاً أدبياً عظيماً هو استحضار قوة الأنموذج وسلطته وعظمته، وفي الوقت ذاته تأسيس هويته الشعرية المتفردة).³ وعليه، فالشاعر لا يؤسس لتطابق أسطوري بين نصه اللاحق والنص الأنموذج وبين نفسه وبين الشاعر السابق فحسب، بل الأهم من ذلك أنه يؤسس لتطابق أسطوري بين إنتاجه الشعري عامة وبين الإنتاج الشعري لفترة ذهبية على مدار التاريخ العربي من جهة، وبين ذاته وبين شعراء تلك الفترة من جهة أخرى؛ ليثبت أحقيته بالنسب الشعري، وقدرته على التفوق على معاصريه، وأثره المتفرد على المشهد الأدبي. ولذلك فإن هذا التطابق الأسطوري الذي يعطي الشرعية الأدبية للشاعر اللاحق ولإنتاجه الشعري يهيئه ليقوم بدور الريادة الحضارية المؤثرة على الحركة الشعرية في بيئته وزمنه.⁴

على الشاعر اللاحق أن يراعي عدداً من المعايير المهمة عند اختياره للنص الأنموذج، منها: إمكانات النص الأنموذج وأهليته وقابليته لتحقيق رؤية الأديب الفلسفية، والمكانة الدينية والسياسية والاجتماعية والثقافية للنص الأنموذج أو مؤلفه أو كليهما في الذاكرة العربية والوعي الجمعي على مر التاريخ الثقافي العربي، وأهمية الحقبة التاريخية للنص الأنموذج ومؤلفه. أضف إلى ذلك أنه على الشاعر اللاحق أن يضيف على نصه المعارض عامل التأثير الفاعل بالاعتماد على

¹ Stetkevych, Suzanne Pinckney, *The Poetics of Islamic Legitimacy: Myth, Gender, and Ceremony in the Classical Arabic Ode*, pp. 1-47.

² Stetkevych, Suzanne Pinckney, *The Mantle Odes: Arabic Praise Poems to the Prophet Muḥammad*. p. 155.

³ Stetkevych, Suzanne Pinckney, *The Mantle Odes: Arabic Praise Poems to the Prophet Muḥammad*. p. 168.

⁴ ومثال ذلك معارضات البارودي التي كانت جزءاً مهماً في عملية استحقاقه الريادة لحركة إحياء الشعر العربي في التاريخ الحديث.

إستراتيجية محددة في اختيار كل من النص الأنموذج والنص المعارض، وذلك من خلال القيام بأمرين متلازمين مهمين: أولاً- أن يختار النص الأنموذج/ القلب الأدبي بعناية -كما وضعنا سابقاً-، وثانياً- أن يؤلف نصاً معارضاً قوياً محكماً. إذا اختار الشاعر نصاً ضعيفاً لجعله أنموذجاً للمعارضة فإن نصه المعارض اللاحق لن يصبح مؤثراً كما ينبغي؛ فاختيار نص ضعيف للمعارضة يُظهر -ابتداءً- حكماً نقدياً أدبياً ضعيفاً من صاحب المعارضة؛ وذلك لأن عملية المعارضة هي نوع من المسابقة والتحدي كما ذكرنا سابقاً. أضف إلى ذلك أن تفوق النص المعارض اللاحق على نص سابق ضعيف يعد انتصاراً واهياً سطحياً. وإذا اختار الشاعر اللاحق أنموذجاً قوياً لمعارضته، ومن ثم قام بإنتاج نص معارض ضعيف، فإن معارضته في هذه الحال ستصبح منسية مهمة؛ لأن النص الأنموذج سيؤكد على رداءة النص المعارض ودنو مكانته، وبالتالي سيقوم -أي النص الأنموذج- بإلغاء هوية النص المعارض اللاحق من الذاكرة العربية والوعي الثقافي الجمعي. وبناء على ما سبق، فمتى ما فقدت العلاقة التي بين النص الأنموذج والمعارض إحدى خصائصها التي ذكرت سابقاً بما فيها من علاقة الاعتماد المتبادل والتنافس والتكامل والتراكم الأدبي فإن المعارضة تفقد أثرها وهويتها، وقد تفقد وجودها بأكملها.^١

من أهم الإستراتيجيات التي يراعيها الأديب قبل إنشاء نصه المعارض ما يعرف بالتماهي مع مناسبة النص، والوضع النفسي لمؤلفه. يحرص بعض مؤلفي المعارضات الشعرية على التطابق مع النص الأنموذج في سياقه التاريخي بأن يحاولوا إنتاج نص معارض يتماهى مع المناسبة التي قيل فيها النص الأنموذج كحالات الحرب، أو النفي أو السجن أو الموت أو الانتصار...إلخ. فعلى سبيل المثال، قد يؤلف شاعر عباسي قصيدة في انتصار حاكم أو خليفة ما، فيقوم الشاعر اللاحق بإنتاج نص معارض لهذه القصيدة الأنموذج مادحاً انتصار ممدوح له في زمنه، كالمعارضات المتعددة لقصيدة أبي تمام في مدح المعتصم إثر فتح عمورية. وقد يذهب بعض مؤلفي المعارضات الشعرية بها لأبعد من ذلك بأن يحاولوا التماهي مع الحالة النفسية لقائل النص الأنموذج، ومن ثم يقومون بتوجيه النص الأنموذج بإعادة كتابته بما يخدم أهدافهم المعاصرة في زمنهم وبيئتهم. ومثال ذلك ما نجده في بعض معارضات البارودي لشعراء العصر العباسي كما في رائيته التي عارض بها رائية أبي فراس الحمداني الشهيرة التي نظمها في بلاد الروم يستنجد بآبى عمه سيف الدولة. في هذه المعارضة الشعرية نجد البارودي يتماهى مع حالة الحنين الممزوج بالأسى وخيبة الأمل التي

^١ يجدر التنبيه إلى أنه على الملقني أن يميز بين استخدام الشعراء غير المعروفين من أصحاب الموهبة الشعرية المتواضعة للنص الأنموذج المشهور، وبين الشعراء المتمكنين من أدواتهم الشعرية كشعراء الإحياء الذين يبعثون القصائد الكلاسيكية/التقليدية المهمة المنسية.

سيطرت على قائل النص الأنموذج لينتج نصًا معارضًا رائعًا في رثاء الأمة وما آلت إليه من ضعف وتفكك في عصره، فيكون البارودي بذلك قد أعاد كتابة النص الأنموذج بإبداع متمهيًا مع الحالة النفسية للشاعر السابق ليخدم رؤيته الفلسفية.^١

يعطي بعض النقاد أهمية كبرى لعامل تشابه التجربة بين الشعارين السابق واللاحق -خاصة على المستوى النفسي- في عملية إنتاج المعارضة؛ مما يجعلهم يقولون -كذلك- بضرورة عامل الإعجاب في خلق المعارضة.^٢ لا شك أن تشابه التجربة الشعورية بين الشاعر المتقدم والشاعر اللاحق مهم أحيانًا في إنتاج المعارضة وفهمها، ولكن اعتمادها كعنصر رئيس في بناء المعارضة والتقليل من العناصر الأخرى -كالعناصر الشكلية مثلاً- يدخلنا في قضية توسيع مفهوم المعارضة وخروجها عن أطرها كظاهرة مستقلة.

ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى أنه لا يشترط التماهي مع الحالة النفسية لقائل النص الأنموذج فضلاً عن التطابق مع النص الأنموذج ذاته في سياقه التاريخي لإنتاج معارضة قوية. ويكون هذا عندما يتعامل الأديب اللاحق -متبنيًا منهج سوزان ستيتكيفتش- مع الأخبار النثرية حول الشاعر السابق وقصيدته (على أنها تقاليد أو أشكال أدبية بدلاً من افتراضها حقائق تاريخية).^٣ وميزة هذا المنهج كما تضيف ستيتكيفتش أنه (لا يجبرنا على أن نختار خبرًا محددًا من بين الأخبار المتناقضة بالكلية، أو التي يعارض بعضها الآخر في وجه، بل على العكس من ذلك فهو يمكننا من أن نقرأ هذه الأخبار المختلفة المتعددة لتكون في خدمة النص وقائله وما يستدعيانه من تفسيرات وتأويلات).^٤ وتشير في موضع آخر إلى أن الذي يهم هو (تحليل نص الخبر بوصفه نصًا أدبيًا واكتشاف دلالاته الرمزية أو التفسيرية في علاقته بالنص الشعري).^٥ وينتج عن تبني الأديب صاحب

^١ مطلع قصيدة أبي فراس الحمداني: أراك عصي الدمع شيمتك الصبر، ومطلع قصيدة البارودي: طربت وعادتي المخيلة والسُّكَّر. انظر: البارودي، محمود سامي، ديوان البارودي، ج ٢، ص ٣٩-٤٤، والحمداني، أبو فراس، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح خليل الدويهي، (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٤م)، ص ١٦٦-١٦٧.

^٢ من هؤلاء النقاد عبد الله التطاوي. انظر: التطاوي، عبد الله، المعارضات الشعرية: أنماط وتجارب، ص ٨٦-٨٧ و ٩٦-٩٧ و ١٠١ و ١٦٧ و ١٧٧.

^٣ Stetkevych, Suzanne Pinckney, *The Poetics of Islamic Legitimacy: Myth, Gender, and Ceremony in the Classical Arabic Ode*, p 2.

^٤ Stetkevych, Suzanne Pinckney, *The Poetics of Islamic Legitimacy: Myth, Gender, and Ceremony in the Classical Arabic Ode*, p 2.

^٥ ستيتكيفتش، سوزان، القصيدة والسلطة: الأسطورة والجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية، ترجمة وتقديم حسن البنا عز الدين، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط ١، ٢٠١٠م)، ص ١٠٥.

النص المعارض لهذا المنهج في التعامل مع الأخبار النثرية حول الشاعر المتقدم ونصه الأنموذج الحرية في اختيار النص الملائم لرؤيته الفلسفية من جهة، والحرية في اختيار الخبر النثري الذي يدعم رؤيته التي يريد تفعلها من خلال نصه المعارض من جهة أخرى.

ولاختيارات الأديب اللاحق أهمية كبرى على ما ينتجه النص المعارض من آثار إيجابية وسلبية على المشهد الأدبي على مدار التاريخ العربي. من المهم هنا أن نشير إلى أن المعارضة كظاهرة أدبية تمتلك آثاراً إيجابية وسلبية على مكانة الشعر في المجتمع العربي. تكون المعارضة ذات أثر إيجابي على المشهد الشعري عندما تستدعي أحداثاً استثنائية ومواقف مفصلية من التاريخ العربي المشرق لتستثير الهمم وتبعث الأمل فتستعيد الأمة بالتالي ثقمتها بقدراتها.¹ أضف إلى ذلك ما تقوم به المعارضة الجيدة من اجتذاب للأعمال النقدية المتميزة التي ترفد دراسة الأدب في مجتمعاته المختلفة على مدار التاريخ العربي. وفي الجانب المقابل يكون للمعارضة آثارها السلبية عندما تسلب إبداع الشاعر اللاحق فتجعله سجيناً للماضي منبئاً عن واقعه غير قادر على التعبير عن زمنه وبيئته بوضوح. ولتوضيح ما سبق أقول: إن المعارضات التي ظهرت في العصور التالية للعصر العباسي الذهبي كانت -بالعموم- أضعف فنياً من القصيدة الأنموذج، ومثال ذلك كثرة معارضات الشعراء على مر العصور الأدبية لردة البوصيري؛ حيث إن أغلبها ما هو إلا صنعة (تدين) بدلاً من أن تكون صنعة شعرية إبداعية. في المقابل نجد أن المعارضات الشعرية لشعراء الإحياء كالبارودي وشوقي وحافظ كانت في مجملها قوية شعرياً، بل وفي مناسبات كثيرة استطاعت أن تتجاوز النص الأنموذج؛ وذلك لأن شعراء الإحياء قد استطاعوا أن يستغلوا إمكانات الموروث الثقافي بطريقة إبداعية عندما عبروا بوضوح عن بيئتهم وزمنهم. ولذا فإن معارضات شعراء الإحياء كانت ذات أثر إيجابي على الشعر العربي وحركة النهضة في العصر الحديث.²

ومن أهم الآثار الإيجابية للمعارضات الشعرية مساهمتها في تكوين المنظومة الأدبية للنص الأنموذج وللأديب اللاحق. المعارضات الشعرية للنص الأنموذج على مدار التاريخ العربي تُكوّن منظومة/ مجموعة مصغرة من المختارات الأدبية التي يقدم من خلالها الأدباء اللاحقون رؤية

¹ مثال ذلك معارضة بائية أبي تمام في الاحتفاء بانتصار الحضارة الإسلامية وتفوقها على بقية الأمم كما بينا ذلك ذلك سابقاً.

² لتوضيح هذه النقطة بشكل مستفيض ارجع إلى دراسة سوزان ستيتكيفتش لقصيدة نهج البردة لأحمد شوقي التي عارض بها بردة البوصيري. انظر:

بانورامية للعصر الذي قيل فيه النص الأنموذج من جهة، وللشعر العربي المتفرد والمتنوع في حقبة ما من جهة أخرى. فعلى سبيل المثال، جميع المعارضات الشعرية الناجحة لبائية أبي تمام في مدح المعتصم إثر فتح عمورية تُكوّن منظومة من المختارات الشعرية التي يقدم من خلالها شعراؤها - على اختلاف إبداعهم الشعري ورؤاهم الفلسفية- رؤية بانورامية للفترة العباسية بحضارتها وحكامها وشعرائها وأدبائها من خلال إعادة كتابة النص الأنموذج. وبالمبدأ ذاته، فإن جميع النصوص الشعرية الناجحة لشاعر إحيائي لاحق -كالبارودي مثلاً- التي عارض بها النصوص الكلاسيكية/التقليدية العظيمة في عصورها الذهبية تُكوّن بدورها منظومة مصغرة من المختارات الشعرية التي يقوم الشاعر الإحيائي بتفعيلها لتقديم رؤيته الفلسفية لكيفية إعادة إنشاء الحضارة العربية.

وتكوين المنظومة الأدبية يفتح مجال التساؤل عن أهم الوظائف التي يقوم بها الأديب اللاحق من خلال معارضته للنص الأنموذج. يقوم الأديب من خلال نصه المعارض بوظائف متنوعة مختلفة لكنها في الوقت ذاته مترابطة منسجمة، ويمكن تلخيصها في التالي: إحياء جنس المعارضة الأدبي، وبعث بعض النصوص الأدبية الكلاسيكية/التقليدية المهمة المؤثرة، وتعريف المتلقي بالنماذج الأدبية العليا في الموروث الأدبي، وتشجيعه على الإعجاب بإرثه الأدبي واحترامه، وبناء الثقة بالنفس لدى معاصريه والأجيال اللاحقة في مقدرتهم على المساهمة في إعادة بناء موروثهم الثقافي عن طريق منافسته ومحاولة تجاوزه أثره وتطبيقه على واقعهم، وتأسيس نسب شعري بين النص الكلاسيكي/ التقليدي ونص الأديب اللاحق، وإعادة توجيه هذه النصوص الكلاسيكية/التقليدية لتخدم رؤيته الفلسفية التي تعبر بوضوح عن الاهتمامات والمشاكل المعاصرة له، والتأكيد على موهبته الأدبية المتفردة ومقدرته على منافسة الأدياء الكلاسيكيين/ التقليديين وتجاوزهم، والتأكيد على كونه الوريث الشرعي للموروث الأدبي العربي.

وللنقاد دور مهم أيضاً في تفعيل دور المعارضة الشعرية وإطلاق أثرها في المجتمعات الأدبية وترويجها. استطاع النقاد المعاصرون من العرب وغيرهم من خلال دراساتهم النقدية لمعارضات شعرية مختلفة الكشف عن نصوص أنموذجية متعددة، وتقديمها للمتلقى الحديث، ومساعدته في اكتشاف جمالياتها الأدبية ومكانتها العليا على مدار التاريخ العربي، وتعريفه بعمق التشابهات والاختلافات الشعرية بين النص الأنموذج والنص اللاحق، وتأسيس النسب الشعري بين النصين وإثباته وتوطيده، وتأكيد قدرة الشاعر المتأخر على التفاعل مع الموروث الشعري بطريقة إبداعية

ليعبر بوضوح عن الاهتمامات والآمال والمشكلات المتعلقة بزمناه المعاصر وبيئته.¹ وبناءً على ذلك فإن الناقد المعاصر من خلال دراسته للنص المعارض يؤكد -كما أكد الشاعر اللاحق- على دور المعارضة في إعادة كتابة الموروث الثقافي.

يقصد بعبارة إعادة كتابة الموروث الثقافي الاستفادة من قوة النص الأنموذج التراثية سواء أكانت هذه القوة دينية أم سياسية أم اجتماعية... إلخ في دعم قضية معاصرة للأديب اللاحق صاحب النص المعارض، وإعطائها سلطة محددة وثابتة تزيد من تأثيرها في بيئة وزمن محددين، كتأييد سلطة حاكم ما، أو إثبات النسب الشعري للأديب نفسه تأكيداً لسلطته الأدبية، أو إعادة الثقة بالحضارة في نفوس معاصري الأديب... إلخ. وعليه، فإن النص المعارض (لا يجمع بين المحاكاة والتكرار لنص أنموذج واهب للسلطة فحسب، بل إنه يبدل هذا النص الأنموذج ويعيد توجيهه بما يتوافق مع اهتمامات الشاعر المعاصر وأهدافه كالأهداف السياسية والشعرية والدينية... إلخ).²

بناءً على ما سبق من نقاط نقدية تتعلق بماهية المعارضة الشعرية تستطيع الدراسة الحالية أن تقدم تعريفاً لهذه الظاهرة الأدبية المؤثرة. المعارضة الشعرية هي عملية إعادة كتابة أو توليد للموروث الأدبي يقوم من خلالها الأديب اللاحق متعمداً بابتداع نص أدبي يعارض أنموذجاً أسبق، يحقق فيه عناصر مهمة، هي: المنافسة، والمطابقة في الوزن والقافية (لا يشترط حركة حرف الروي)، والأغراض الشعرية أو بعضها، والمخالفة في بعض الأغراض الشعرية، أو مناسبة النص الأنموذج، أو الرؤية... إلخ، والآنية، أي التعبير عن الزمان والمكان بما فيهما من اهتمامات ومشاكل تتعلق بالمتلقي، واللغة التي يستخدمها الأديب بما يتوافق مع رؤيته الفلسفية في زمن وبيئة محددين.

الخاتمة

وبعد، فأتى أن أكون قد وُفِّقْتُ لمناقشة عددٍ من القضايا النقدية المهمة المتعلقة

¹ من أوائل النقاد العرب في العصر الحديث الذين ساهموا في تعريف المتلقي بالقيمة الشعرية للنص الأنموذج الكلاسيكي/التقليدي ودور النص المعارض في عملية الإحياء الأدبي الشيخ حسين المرصفي من خلال كتبه، وخاصة كتاب (الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية). أحيا المرصفي -بالإضافة إلى فن الكتابة- النقد الأدبي العربي الذي كان غائباً لأجيال عديدة من خلاله أعماله الأدبية وخاصة المتعلقة بمعارضات الشاعر محمود سامي البارودي للنماذج الكلاسيكية/التقليدية العالية. انظر: المرصفي، حسين، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، ج ٢، (القاهرة، مطبعة المدارس، ١٨٧٥/١٨٧٩).

² Stetkevych, Suzanne Pinckney, *The Mantle Odes: Arabic Praise Poems to the Prophet Muhammad*, p. 156.

بإعادة النظر في التراث العربي ممثلاً في ظاهرة من ظواهره الأدبية المؤثرة ألا وهي المعارضة الشعرية؛ لتشرف الدراسة الحالية فتصبح لبنة في صرح النقد العربي الحديث. أسأل الله القدير أن يجعل العمل خالصاً لوجهه العظيم متابعاً لهدي نبيه الكريم، وأن يمن علينا بالقبول، والله أعلم.

تمثيلات المرأة في رواية التفاصيل والأشياء

الأستاذ المشارك الدكتور عبدالرحيم مراشدة

قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جدارا، المملكة الأردنية الهاشمية

ملخص البحث

يسعى هذا البحث إلى تبين مدى أثر قصيدة (الهايكو) في الشعر العربي المعاصر، حيث درج بعض الشعراء في عصرنا على الإفادة منها، ومن مرجعيات متعددة، حضارياً وفكرياً، سعياً منهم لتطوير بنية القصيدة العربية ومدخلاتها، وفي الوقت نفسه، المحاولة في التجريب، وصولاً لما يعتقدونه من ضرورة التحول ومواكبة الأدب العالمي. لقد وقع اختيارنا، على نضال القاسم بوصفه شاعراً معاصراً، اشتهر وعرف محلياً، على الأقل، بأنه يكتب في موضوعات مختلفة وإنسانية، غالباً، وتتمتع قصيدته برؤى فكرية وفلسفية لافتة، وتبدو مدوناته الشعرية تمزج بين عالمين: عالم القصيدة العربية ومعطياتها، وعالم قصيدة الهايكو وعواملها. وقد ظهر أن هذا الشاعر، غالباً، ما يتوسل بالطبيعة والأشياء البسيطة والتفاصيل الحياتية، الكونية، واليومية، ويحاول أن يضمها في قصائده. مما أعطى خصوصية لافتة له. يأمل الباحث هنا أن يقدم تجربة هذا الشاعر، وما تنطوي عليه من أفكار تتعالق مع قصيدة الهايكو الوافدة والرافدة للشعر العربي، إلى المتلقين، مع ملاحظة أن الشعر العربي أيضاً يتداخل ويؤثر على حضارات أخرى، وهذه من سمات الأدب الناجح العابر للأجناس والحضارات.

المقدمة

ابتداءً، وقبل التأسيس لمفهوم قصيدة الهايكو، التي هي من الأجناس الأدبية الوافدة على الشعر العربي الحديث، نود الإشارة إلى أن الذات الإنسانية منذ أن دبت خطاها على هذا الكوكب، التصقت حميمياً بالتراب الذي جبلت منه، واندمجت بالطبيعة، وبالكون والحياة، لكن الطبيعة كانت هي الأكثر حضوراً في ذاكرته لأنها الأكثر احتضاناً له، والأكثر دعماً له، لا سيما وأنها تمدّه بوسائل العيش والحياة، والإنسان منذ وعيه لذاته وللعالم بدأ بحسب بعض نظريات نشوء اللغة، وحسب نظريات نشوء المعرفة لديه، يحاكي الأشياء والتفاصيل الحياتية التي يجاهاها وما يحيط به، وكان من الطبيعي أن يتصالح مع بعضها ويحاورها، وينسجم مع مكونات بعضها الآخر، وبالتالي نجد أن الإنسان راح ينتج وجهات نظر نحوها، تبعد أو تقترب حسب انشغالاته بها وحساسيته تجاهها، وكان التعبير عن وجهات النظر هذه عبر مدوناته وتلفظاته وإبداعاته المتنوعة.

- الهايكو والقصيدة الشعرية

إن الموضوع الذي نتمركز عليه هنا يتعالق أساساً مع الشعر، ونريد له أن يكون كذلك حتى لا يتشعب بنا الأمر، ولهذا نجد أن تمثلات أشياء الوجود في النص الشعري، أنى كان، هو أمر طبيعي، لكن تكرارية استثمار أشياء محددة من الوجود في الشعر يلفت الانتباه، ويبدو للمتلقين أن هذا التمرکز له دلالاته وأبعاده، الفنية والقرائية، ويؤسس بالتالي لخطاب معين يسعى إليه النص ومنثى النص.

يمكن القول في إشكالية استثمار أشياء الوجود والكون: إنها مسألة قديمة جديدة في آن، لكن الوعي بها يختلف حسب السياقات التاريخية من جهة، وحسب التحولات التي أصابت مكونا النص الشعري من جهة أخرى، وقد راحت أشياء الوجود، وخاصة أشياء الطبيعة منها، تتسرب وتنسل في جسد القصيدة منذ انبثاقها، ومن عودة بسيطة إلى الكتابات الشعرية الأولى، إنسانياً، كالتي نجدها عند الأغريق، كما جاء على لسان (هومروس) في قصائده ومنظوماته الشعرية الطوال، وكما نجد عند الرومان على لسان (هوراس)، وكذلك عند الأمم الأخرى القديمة والمختلفة، حيث نجد بسهولة حضوراً لافتاً للطبيعة ومشتملاتها ومكوناتها، من غابات وأشجار، وبحار وأنهار، وجمادات، وحيوانات...إلخ.

ولو مضينا قدماً إلى ما يمكن رصده في الشعر العربي القديم، وما سار على نهجه في عصور متعاقبة، لوجدنا هذا الحضور للكونيات يتخذ مساراً أعمق بعض الشيء، وقد ساعد على شيوع هذا الحضور في الشعر العربي القديم تلك السلطة الزمكانية للبيئة الصحراوية، والحياة القبلية التي عاشها الإنسان العربي، ومن هنا كان انعكاس البيئة الصحراوية خاصة، وبعض الأمكنة الجغرافية المتنوعة المناخات انعكاساً مؤثراً على بنية التفكير المنتجة للنصوص الإبداعية، وبالطبع من بينها الشعر الأكثر حضوراً وتداولاً في العصر القديم.

ولتبيان اختلافات (قصيدة الهايكو) عن القصيدة العربية القديمة، أو أية قصائد في الاتجاه الذي يقوم على توظيف الطبيعة ومنتجاتها، نحاول الإشارة إلى بعض الأمور، حتى لا يختلط الأمر على المتلقين، لإيماننا أن توظيف الطبيعة، حتى لو وجدت بكثافة في القصيدة الشعرية، أنى كان النمط الذي تنتمي إليه – قصيدة عامودية أو قصيدة، تفعيلة أو قصيدة نثر... إلخ – لا يعني أنها اكتسبت أحقية التسمية والانتماء إلى (الهايكو). وللتوضيح يمكن القول: إن الأمر الغالب، مثلاً، في تمثلات مشتملات الوجود، ومكونات الطبيعة في الشعر العربي القديم، وبخاصة الجاهلي وما أعقبه حتى بدايات التجريب في الشعر الأندلسي، كان أقرب إلى تسلط الحواس ومدركاتها على مكونات الصورة الفنية، وشعرية النص تنبع من المشاهدات، والتفاصيل الحياتية، والخبر، ونقل المشاهد القريبة من الواقع، وبالتالي الانحرافات السياقية المتعلقة بحضور منتجات الطبيعة لم

تكن تتمتع بكثير من الخيال والتصور الماورائي، ولهذا كانت أقرب لنقل المشاهد كما هي، أو كما يمكن أن يتوقعها القارئ، والتشبيهات والاستعارات البعيدة المنال في مكونات الصورة، الشعرية العربية كانت توصف بالغرابة أحياناً، وبالغموض أحياناً أخرى، حتى أن كثيراً من النقاد جعلوا من التغريب والغموض عيباً، ولهذا، على سبيل المثال، لم يطمئنوا ابتداءً إلى أشعار أبي تمام ووصف بالغموض.

وقد يرى البعض وجود بعض القصائد التي كان مدار موضوعاتها على الطبيعة، أو على أشياء من الطبيعة، وقد يرد فيها بعض الصور التي تنزاح عن المعاني المباشرة. وهنا يمكن الرد ببساطة أن هذه الانزياحات لم تكن قصدية في توظيفاتها، ولم تكن تشكل ظاهرة لافتة تستحق الدراسة والبحث بشكل منفصل، ومثل هذه الصور كانت تأتي عفو الخاطر إن وجدت، ولا تعدو أن تكون هذه التشكيلات للصور منسجمة مع البلاغة التقليدية وشرائطها، ومتفقة مع الذائقة العامة التي لم تكن تستسيغ كثيراً انحرافات من شأنها تشتيت الرؤية والفكر. ومن هنا كان يشيع لدى النقاد مصطلحات مثل (الشاعر المطبوع) كما أطلق على شاعر مثل البحتري، والشاعر المصنوع كما أطلق على أبي تمام، وشاعر البديع كما أطلق على ابن المعتز.

وحتى يتم الإلمام بالمسألة أكثر، لنصل إلى تأسيسات قاعدية أكثر جدوى لمفهوم قصيدة الهايكو، نورد مثلاً آخرًا هنا وهو: الشعراء الصعاليك، هؤلاء الشعراء، وما تعرضوا له من قمع اجتماعي وفكري، راحوا يبحثون عن بدائل لهم، وكان أن وجدوا الطبيعة المنال، لكنه المنال الذي تعاملوا معه بكيفيات مختلفة، وفقاً لإسقاطات وجودهم فيه. فعندما يذكر شاعر الصعاليك، غالباً، الطبيعة يذكرها بوصفها مكاناً واقعياً، يعيش فيه ويحاول أن يؤنسها لصالح ما أمكن، فأحياناً يجد فيه المكان المرعب والمخيف، وأحياناً يجد فيه المكان الأنيس، ولهذا يحاول كسر حدة تسلط الطبيعة عليه، لأنها تتملكه كما الزمان والموت، ولا يتمكن من السيطرة عليها وامتلاكها، ومثل ذلك كثير من الشعراء الجاهلي، ولكن بحدة أقل، ومن هنا يمكن تفسير سبب غياب الدلالات العميقة للمكان والزمان، ومع ذلك بدأ التحول في القصيدة العربية كما نعلم في عصور أخرى، وجاء التحول بسيطاً أيضاً لا يعدو الوصف الكلاسيكي والتقليدي للأشياء المجردة، كوصف إيوان كسرى في قصيدة البحتري، ووصف الشعراء لحدائق الاندلس، كما نجد عند ابن زيدون، وفي قصائد رثاء المدن... الخ، وهذا لا ينفي أن نقع في الشعر التقليدي والكلاسيكي على مقطع هنا أو صورة هناك، ونجد بعض الترميزات البسيطة والعرضية غير القصدية لإنشاء منهج ما، أو تجريب معين باتجاه نمط مختلف. في مثل هذه الأنماط التي أشرنا إليها لم تتضح القصيدة لمحاورة الطبيعة والأشياء محاورة فكرية فلسفية، والجمالية السائدة كانت فيها جمالية إشهارية، وخطابية، مباشرة وتقود في

الأغلب على المتعة، أو مناجاة العواطف، من حزن وألم وأرق، إذا التركيبات التي كانت في بيئة القصيدة التي تحتضن حضوراً لأشياء الطبيعة لم تكن تماثل ما سنتعرف عليه بعد قليل، وما أطلق عليه (قصيدة الهايكو).

- قصيدة الهايكو الجذور والمرجعية

قبل الشروع في التأسيس لمفهوم هذه القصيدة ومرجعياتها، لنعرج قليلاً على العلاقة التي يمكن أن يتصورها البعض قائمة بين القصيدة الرومانسية وقصيدة الهايكو، وربما بعض النقاد معهم بعض الحق في الجانب الذي يتمثل في حضور الطبيعة في القصيدة، لكن حقيقة هذا لا يكفي للحكم بأن هذه القصيدة تدوب أو تندس في القصائد والنصوص التي تتكئ على الرومانسيات، فقد توجد بعض اشتراكات شرائطية بين القصيدة الرومانسية وقصيدة الهايكو، من حيث حضور الطبيعة بشكل أو آخر، ومن حيث التوصيفات الخارجية والجامدة والأشياء، وبتوظيفات لها دلالات معينة لا تنزاح كثيراً عن المفهوم التقليدي للطبيعة، بوصفها شكلاً ومكاناً ومشهداً.

لقد حضرت الطبيعة في القصيدة الرومانسية، لكن هذا الحضور جاء بطريقة متماهية مع الذات الإنسانية، المعذبة المجسدة للإنسانية المتعبة والمهمومة، وتنقل الأحلام الناجمة عن انكسارات الإنسانية، بفعل الحروب، وقسوة الزمان والمكان على الإنسان، والتي راحت تعبر بخيالاتها عن الحلم والأمل والألم، بمعنى أنها أعلنت من شأن العاطفة والخيال، على حساب الفكرة العميقة، وعلى حساب المنطق العقلاني، وبالتالي جسدت الإحباط الإنساني وانكساراته، وهذا ما نجده مثلاً عند شعراء رومانسيين، من أمثال: (شاتوبريان) ونصوص (مدام دستال)، وما نجده عند شعراء عرب، من أمثال: (جبران خليل جبران، وأبو القاسم الشابي، والأخطل الصغير - بشارة الخوري - وشعراء الغنائيات في مطلع القرن الماضي من أمثال: أحمد رامي وإبراهيم ناجي... الخ)؛ لكن لا بد من الاستدراك هنا أن رغم وجود مشتركات في بينات القصائد الرومانسية وقصائد الهايكو، إلا أن الاختلافات كبيرة عند المطالعات المتأنية للنصوص، ومقاربتها من النمطين: الرومانسي والهايكو.

شاعرنا نضال القاسم، يبدو في مرجعيته مطلعاً بشكل لافت على تحولات القصيدة العربية عبر مساراتها التاريخية، وهذا ما أفاده في كيفيات التعبير لديه، عند استثماره لمعطيات قصيدة الهايكو، وعند تمثله لمكوناتها العميقة، وهذا ما سنراه في الجانب التطبيقي في هذه الورقة على نماذج من شعره.

أما في المفهوم لقصيدة الهايكو، التي تنماز عن غيرها، فيمكن القول حول بعدها اللغوي والاصطلاحي، وعن شرائط تكوينها ما يلي:

إن موطن هذه القصيدة، حسب الدراسات التاريخية المتعلقة بها، ليست عربية، ويعود جغرافياً إلى الجزر اليابانية وما جاورها، حيث نشأ هناك شكل شعري لافيت، يقوم بأدائه جماعة بشكلمشترك وجماعي، ويبدو عالم البحار شجع على ميلاد هذا اللون، بدلالة التنغيمات والترويدات التي تطلق على ألسنة البحارة، وبخاصة الصيادين، وهذه المناخات هي التي تحفز لمثل هذه الطقسيات النغمية والغنائية والأدائية الخاصة، وقد أطلق على مثل هذه الأناشيد البسيطة، والمقطّعات التي تصدر عن هذه العوالم، اسم (الزِنِغا) و (الرينِغا)، وهذه الكلمات لها معنى إيقاعي مبتكر، لا جذرله في عالم اللغة التي تنتمي إليها، ويبدو أنها مولدة، وناجمة عن تشكيلات صوتية، قد تماثل ما يقابلها لدينا في العربية، وما شاع في بعض الألحان مثل: (أمان مان...) وفي الأغاني الشعبية: (يا ليلي يا ليلي يا ليل)، أو (عاللالا ولالا ولالا...).

هذا النمط شاع في مطلع القرن الخامس عشر، ثم راح يتطور ويعبر إلى اللغة اليابانية، وبدأ التعقيد لأصولها وبنياتها، التي راحت تتكون مع الزمن، وبدأ النظام التعقيدي لها، والتقنين بضبط مسألة الإيقاع والوزن، فيما بعد، بحيث أصبح لها نظامها الخاص، الذي يقوم على طرائق مقننة مثل: "تناوب أبيات شعرية من (١٧) مقطّعةً لفظياً (٥/٧/٥)، وفي شكل آخر تكون أربعة عشر مقطّعةً (٧/٧) من المقاطع اللفظية، ثم يتم اختيار (١٠٠) بيت شعري، فكانت (الرينِغا والرينِغا) جنساً أدبياً رفيع المستوى، وكان يطلب من الأعضاء -المجموعة التي تُولف هذا النمط- حسب التقاليد، أن يقدموا أبياتهم الشعرية معتمدين على جمالية القرون الوسطى، ومستظهرين الكلاسيكيات الشعرية."^١

من هذه الأجواء تناسلت قصيدة الهايكو، وراحت تنتظم وتنضبط مع التحولات الفكرية والحضارية في اليابان، وبالتالي راحت الذائقة المحلية تنحاز باتجاه الهايكو بوصفها القصيدة الأكثر شيوعاً، لا سيما في القرن السادس عشر وما تلاه، وراحت تتحرك في موضوعاتها باتجاه الهزل والسخرية، والتقاط مشاهد أنية في هذا الاتجاه، ثم راحت تنفلت باتجاه اللعب بالكلمات واستثمار العلاقة بين الكلمات والأشياء المتعلق بالحياة اليومية، ولعل أشهر الشعراء الذين عرف عنهم الريادة لقصيدة الهايكو هو (باشو ماتسيو: ١٦٤٤-١٦٩٤م) الياباني.

يبدو الأصل في جذور كلمة (الهايكو) يعود إلى عالم الطفولة، حيث الترجمة لها في العربية تقابل (طفل الرماد)، وهذا ما ذكره صاحب كتاب (هايكو الياباني) في مقدمته، حيث قال: "عندما بحثت في أصل كلمة (هايكو)، التي تعني باليابانية طفل الرماد، زاد عندي الافتتان ووجدتني أقرأ أن

^١ ريو، يوتسويا، تاريخ الهايكو الياباني، ترجمة سعيد بوكرامي، كتاب المجلة العربية، الرياض، ٢٠١١م، ص ١٣

في الأشياء الصغيرة والبسيطة توجد عظمة الوجود، ولا يمكن القول أبداً إن هؤلاء الشعراء كانوا يتلاعبون أو يلعبون بالألفاظ لتسلية أنفسهم، أو تسلية غيرهم،^١ ومثل هذه التجريبات في الأساليب الشعرية، وتحولاتها في القصيدة العربية ممكنة، وقد شهد العالم ولادة قصائد ونصوص، بدت للوهلة الأولى غير مقنعة، ثم مع الزمن وتحولات العصر ثبت عكس ذلك، بل بلغت بعض التجريبات لتكون أساساً لمنهج شعري لقي الزواج بعد الولادة، ومثال ذلك ما نجده في التاريخ العربي من شيوع الشعر الصوفي، عميق الدلالة والمعنى، وفي الشعر الحديث ما نجده في الشعر الدادائي والشعر السورالي، وقصيدة النثر.

وكما يبدو من ظلال المصطلح اللغوي، فإنه يثير بعد الدهشة والمفارقة، والعبثية القصيدة، التي تحيل إلى استثمار التسمية في البحث عن ظلال كثيفة من المعاني، ومن ذلك مثلاً عالم الطفولة والبدائية، والخلق الوجودي الملموس للإنسان في الوجود، والاحتراق، والأسطورة، وهي بداية الوعي بالوجود والعالم، ووجود العذابات الإنسانية منذ الطفولة.

مثل هذه الرؤية تشي بأبعاد فكرية: ووجودية، وفلسفية، طبيعية، لها جذور عميقة في الإنسان، لا يمكن القول أبداً إن هؤلاء الشعراء، ومن جاراتهم، وأضاف لتجرباتهم، أنهم غير مختلفين، ولا هم يلعبون، كما سلف.

يقول ناقد حديث، من النقاد اليابانيين وهو (ريو يوتسويا - شاعر ياباني) في الخمسينيات من القرن الماضي: "إن ما كنت أعتقد في البداية بأنه سهل المنال في الهايكو، ما هو إلا المرئي من جبل الجليد العائم،"^٢ هذا يعني أن هذا النمط من القصائد مختل وخادع للوهلة الأولى، حيث يمكن أن يراه المتلقي البسيط العادي، كما لو قصيدة تصف الأشياء كما هي وأجزاء الأشياء، في حين أنها تنطوي على أبعاد تحتاج لخبر، ولبحث في الكمونات العميقة لها، من خلال التجريب والمحاولة في إشكالية التخطي والتجاوز، أو ما سماه بعض نقاد الحداثة المعاصرين بشعرية التجاوز،^٣ وصولاً للدلالات التي يمكن أن تفتحها، وبالتالي يكون على كاتب قصيدة الهايكو عبء التمرس، والتفكير والمعاناة، وعليه أن يتمتع بمرجعيات خاصة ليتمكن من الكتابة في هذا النمط الإبداعي.

^١ المصدر السابق، ص ٧

^٢ المصدر السابق، ص ٧.

^٣ انظر: شعبان، بوبكر، شعرية التجاوز - مقاربات لغوية لنصوص من شعر الطليعة، (الدار البيضاء: الدار المغاربية للنشر، ٢٠٠٨م)، ص ١٠.

مما تقدم يبدو من الضروري الوقوف على هذه القصيدة وأبعادها ومكوناتها، ليتسنى إلى الكاتب والناقد العبور إلى عوالمها، ومن خلال رصد كثير من هذه القصائد عند شعرائها، أعني الذين أسسوا لقصيدة (الهايكو)، والذين كتبوا هذا النمط من الشعر، يمكن وضع المنطلقات المهمة لهذه القصيدة، التي أفاد من معطياتها ومكوناتها شاعرنا نضال، ويمكن الإشارة، في الوقت نفسه، إلى عناصرها الأساسية التي تتمثل بالآتي، من وجهة نظرنا على الأقل:

١. تستر قصيدة الهايكو وسياقاتها فيما وراء الأشياء في الوجود، متمركزة على جزئيات قد تبدو بسيطة عرضية، وقد تبدو كما لو أنها تفاصيل غير مهمة لأشياء الحياة ويومياتها، وبخاصة تلك التي تتعالق مع أشياء الطبيعة وأعيانها، كالورود والأزهار والبحار والأنهار والنباتات والرياح والسماء والنجوم... الخ، وهذا التستر يكتف الطبقات المرجأة، والمعاني الخفية خلف السياق، حسب جاك دريدا في كتابه الشهير (الكتابة والاختلاف)، فيرى هذا الناقد: أن هناك طبقات مرجأة تتولد بالتفكير لدى قراءة سياقات معينة، وتنطوي على كلمات وجمل تصبح كما لو "قوى عمل وهي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص. هناك دائماً إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه"،^١ حيث تشكل هذه الجزئيات على بساطتها، من خلال كيفيات التعبير ما يسهم في فتح مزيد من النوافذ على عوالم مجهولة وكامنة في النص، ويكون لها ظلال في المعاني العميقة، وتبدو الجزئيات كما لو نوافذ عبور لعوالم الدلالة.

٢. تشيع في هذا النمط من القصائد اللغة المختلة، على بساطتها، واقترابها من التداول، فتبدو اللغة شفيفة رقيقة، تتناغم مع هدأة الطبيعة في سكونها فتبعث فيها الحركة، فترصد مثلاً ألوان الورود، وتموجات ألوان الأزهار فيها، بحيث تندس المعاني وتأخذ القارئ في المساحة الواقعة بين الطبيعة وأشياءها واللغة وسلاستها.

دعني أقول هنا إن جاز التعبير، أن الشاعر في (قصيدة الهايكو) يستثمر هذه المعطيات اللغوية، الواصفة بحكمة للأشياء وكيفياتها، ومحاوره مكونات الأشياء، بما يمكن أن أطلق عليه حكمة اللغة، ويمثل الشاعر والناقد الياباني (ريو) سالف الذكر على هذا النمط الذي يستخدم مثل هذه اللغة، واتكائها على الطبيعة بالمقطع التالي، الذي سنجد مثيلاً أسلوبياً له عند شاعرنا نضال القاسم، والمقطع الذي اختاره (ريو) هو: ^٢ زهرة تتساقط...

على غصن ذابل

^١ دريدا، جاك، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨م)، ص ٥٤.

^٢ باستودا، كينث، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية مع شواهد مختارة، العدد (الخاص)، مجلة إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ت.، ص ٢٩.

يجثم غراب وحيد

مساء الخريف الآن

ومقطع آخر:

عائدة إلى الغصن

انظر إنها فراشة^١

ففي المقطع الأول كما يبدو، يمكن ملاحظة قسوة الكون والحياة على الغصن، ولهذا هو باتجاه الاحتضار في مراحل الذبول، حيث لا ماء ولا غذاء يسري في عذوق الغصن وأعراقه، إنه الموت البطيء، إنه حضور الطبيعة السلبية التي تتماهى مع الذات تلك التي يمكن أن تعاني كما هذا الغصن، وقد ترافق هذا الوجود لهذا الغصن بهذه الكيفية مع وجود الغراب، وهذا الطائر له ما له في الذاكرة البشرية الشرقية خاصة، له دلالات سلبية باعثة على الشؤم والموت والخراب... واحتضن هذه الصورة، البسيطة المستلّة من الطبيعة، بوصفها جزئية مشهية حاول اقتناصها الشاعر، وترافق مع كون خريفي باعث على اليأس والموت للخصوبة، والحيوات الأرضية، ويمكن أن تكون كل كلمة بهذه الكيفية مفتاحية لدلالات جزئية لوحدها، ومتراصة بشمولية مع المقطع الشعري كاملاً، وكل ذلك يتعالق مع الذات الساردة للمشهد.

هذا النمط، عند النظر إليه بشكل متسرع، يبدو كما لو صورة واقعية، وفي الوقت نفسه، عند التأمل تتوسع دلالاته ونبدأ العبور في ما ورائيات السياق، لنحفر في باطن الحرف والكلمة والسياق، وهذا ما يميز قصيدة الهايكو بلغتها الحكيمة، كما لو من السهل الممتنع، ومثل هذا يمكن أن يقال عن المقطع الآخر، وهي تمثل عودة الزهرة للغصن، ورفض السقوط والموت، في محاولة لاستعادة الحياة والخصوبة، وتم تشبيهها بالفراشة وما تنطوي عليه من كمونات فلسفية معنوية تتعالق مع حضور الفراشة بأسطورتها وألوانها مع عالم الطبيعة، وهي جزء منه، مع الذات التي تتوق للبعث من جديد.

٣. تقوم قصيدة الهايكو على الاختزال والتكثيف، وهي مسألة موجودة في الشعر الحدائي بشكل أكثر، وشعر شاعرنا كما سنرى يشيع فيه الاختزال والتكثيف، لكن هذا التكثيف الاختزالي يتعامل مع الاقتصاد اللغوي على أنه اختزال يحيل لفكر ومرجعيات، ويدعو إلى اشتراطات احتمالية أكثر حفرًا في الترميز، ليس تكثيفاً بلاغياً فقط لغايات إيقاعية ووزنية وتزيينية واختصار للكلام. وفي لا

^١ المصدر السابق، ص ١٩.

نطيل سنحاول التمثيل على هذا اللون في الدراسة، بمنحها التطبيق على شعر نضال القاسم كما سيرد لاحقاً.

٤. تشيع في أنماط هذ القصائد المقطعات الشذرية، والتوقيعات المتلاحقة، التي يمكن أن يربطها خيط خفي من الانسجام النسقي والدلالي.

٥. يمكن أن يتمثل فيها المتلقي الحس الساخر القائم على حدة المفارقة الصارخة، النابعة من البساطة، بمعنى أنها تتمتع بحكمة السخرية والمشهدية، وفي هذا النمط ما يؤثر على فاعلية التلقي، بحيث تزيد جرعات المتعة النصية، أو ما يعرف بلذة النص عند (رولان بارت) في كتابه الموسوم: لذة النص.^١

٦. قصيدة الهايكو كذلك، تنطوي على مرجعيات ثقافية كامنة ومغرية في آن، من المثل، والقول الساخر، والحكمة والفلسفة، ومساءلة الوجود ومحاولة وعيه بطريقة عميقة، وتتصف مرجعياتها بالمقتضبة، التي تتناسب وشريط النص الزمكاني، إن جاز التعبير، لأنها لا تحتل تفاصيل كثيرة وإسهاب.

٧. تحاول في تكويناتها الصورية والمشهدية الاقتراب من الحواس الخمس المعهودة، التي بوساطتها يمكن إدراك أشياء كثيرة جداً وإذابتها في جسد النص، ولكنها تقدم مادتها المتكئة على هذه الحواس، من خلال لغة مبطنة للدلالة والمعاني: لأن فكرتها تقوم على تثوير ما يعرف بـ"الميتا نص".

٨. تتناول القصيدة ضمن معمارها الداخلي وموضوعاتها الأشياء البسيطة العرضية، لحظة بلحظة، الآنية والسريعة، بخاصة تلك التي تميل إليها النفس وتلتقطها وتتعمق فيها، وتعبر عنها، خاصة ما يتعلق بأشياء الطبيعة التي يمكن لها أن تثير أسئلة وإشكاليات عن الوجود، والحياة والناس.

٩. لهذا اللون من القصائد إيقاعها الخاص وأزائها الخاصة، لا سيما تلك التي نشأت في موطنها، لكنها تحركت في نهاية القرن الماضي قليلاً باتجاه الانفلات من هذه الصرامة، لا سيما من مقطعية السطور القائمة على نظام (7/5/7) لتجد بعض الرحابة الإيقاعية في التلوين على الإيقاع الداخلي بما يخدم الفكرة.

١٠. من رصد لطبيعة الجمل فيها، وبناء هذه الجمل، يمكن ملاحظة سلطة الجملة الإسمية والفعلية، غالباً، ويبدو هذا من طبيعة القصيدة وبنائها الشكلي، بحيث أن القصيدة في سياقها

^١ بارت، رولان، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨م)، ص ٢٤.

العامة، غالباً ما ترصد الأشياء في لحظة معينة وفي مكان معين، وتخبر عن هذه الأشياء بما هي عليه، وبما تحتمله من فلسفات أنية ومشاهدة في الوقت نفسه.

لقد شاع هذا النمط في العالم، وتأثر به الأوروبيون والأمريكان، وانسل إلى القصيدة العربية في العصر الحديث، لا سيما في أواسط القرن الماضي، ولكن اللافت أن الذين حاولوا الكتابة في هذا الاتجاه قلة، وربما لعدم الشيوع بسبب البعد الجغرافي. ولعدم شيوع اللغة اليابانية في بلادنا كشيوع اللغات الأوروبية، كالإنجليزية والفرنسية... الخ. ومع الوقت راح بعض الشعراء العرب على استحياء الاتكاء على هذه القصيدة، ثم أخذ بعض الشعراء كتابة هذه القصيدة بوعي وغير وعي، لكن هناك من كان يكتب بوعي كتابي لافت، لا سيما أولئك الشعراء الذين اتجهوا إلى كتابة التوقيعات الشعرية، والشذرات الشعرية، وبعض كتاب قصيدة النثر، وقد لمع منهم من تركز كثيراً على الأشياء والتفاصيل الحياتية واليومية، ومن امثال هؤلاء نجد الشاعر العربي سعدي يوسف وجميل أبو صبيح وشاعرنا نضال القاسم... الخ.

لقد وقع اختيارنا، في هذه الدراسة، على الشاعر نضال القاسم لسببين، الأول: إن شاعرنا يتجه في مدوناته الشعرية إلى الطبيعة والتميز، ويحاول تثوير الطبيعة وإشباع أشياءها بالفكر والفلسفة، بشكل لافت، وتبدو قصيدته من قراءات متأنية حاضنة وبانية لأشياءها الخاصة، وفيها الروح الحميمة التي تربط نفسيته بظلال رومانسية شفيفة، ويتجاوز الرومانسية بتوسله بالتميز لما وراء ذلك، ولهذا فالرومانسية لديه متخطية للمعاني التقليدية المعروفة عند اصحاب المنهج الرومانسي، ومن لف لف لفيفهم،، وثانياً: لفت انتباهي أن بناء الجملة لديه يكون بناءً تركيبياً ومختزلاً وكثيفاً، وتبدو مرجعياته لافتة في الثقافة غير العربية، بمعنى أنه يفيد بشكل واضح من المترجمات واللغات الأخرى، إضافة إلى سفره إلى منشأ قصيدة الهايكو غير مرة، وعمله هناك في بعض المراحل، يعطينا الاطمئنان عى مدى إطلاعه على هذا النمط من الشعر وبموابكته له، وهذا ما جعل شعره لافتاً في القصيدة العربية. وأعطاه خصوصية تختلف عن الشعر المحلي السائد، وكانت قصيدته وفقاً لذلك لا تشير إلى إلها، أسلوبياً وموضوعياً، وبهذا كان يكتب وهو يعي ذاته الكاتبه ومساراتها في هذا المجال.

إن مدونة نضال القاسم حافلة بهذا النمط الذي يبدو وافداً، لينسل إلى جسد القصيدة العربية المعاصرة، لا سيما في عصر بات فيه العالم قرية واحدة، ومسألة التأثر والتأثير صارت أكثر انتشاراً، ومن هنا أصبحت القصيدة أكثر إنسانية، وهذا الشاعر لم ينجح إلى التأثر السلبي، ولم يكن تقليداً في هذا التأثر، وإنما أعطى أبعاداً جديدة لقصيدته، تتناسب ورحابة اللغة العربية ومكوناتها، وممكناتها الإستيعابية، وهي المعروفة بقدرتها على التوسع والامتصاص

لكثير من المستجدات، ولنمثل على ما ذهبنا إليه من مجموعته الموسومة: (الكتابة على الماء والطين) الصادر عام (٢٠١٢).

ما يلفت الانتباه في هذا الديوان منذ البداية العتبة النصية المهمة، التي تشكل مفاتيح لعبور النصوص المبتوثة عبر هذا الديوان، ولهذا سأذهب إلى دراسة العتبة ابتداءً، والنص الموازي والمحاث للنص، تمهيداً لدراسة النصوص الشعرية المختارة من الديوان، ويمكن تناول هذه المسألة من المنطلقات التالية:

أ - العنوان

يشكل العنوان دالة مهمة للنص، حيث العنوان يشكل وجهة نظر اختيارية للكاتب على نصه، ويعطي توجيهاً معيناً للتلقي، وقد نجد في بعض العنوانات بعض المفارقات القصدية، والصياغات التي يتبطن بها مفهومات معينة، ومنها تحفيز المتلقي على القراءة والمتعة، إضافة لمسألة التفكير والوصول للرسالة التي يقصد لها النص، ثم إن العنوان - أيا كان جنس العمل، متحرراً من الضرورة إلى حد بعيد، ومنفتحاً، بأشد ما يمكن للغة ان تتفتح، على احتمالات التأويل، وذلك بسبب تهيؤة هو نفسه لتلك الاحتمالات، هذا التهيؤ الذي يحفز المعرفة الخلفية للمتلقي، ويعيد توزيعها وتنظيمها بشكل يجعله واحداً من أهم العوامل البنائية لتأويلاته واحتمالاته.^١

فالساق الذي تم صياغة العنوان من خلاله هو (الكتابة على الماء والطين)، ومنذ البداية يقودنا العنوان بوصفه عتبة إلى مسألة الخلق والوجود والحياة، ذلك أن الماء والطين من العناصر الأساسية لخلق الحيوانات، وبخاصة الإنسان هنا، وهذا يتعالق نصياً مع الآية الكريمة: "وخلقنا الإنسان من صلصال كالفخار"،^٢ والآية "ألم نخلقكم من ماءٍ مهين."^٣

ب - الغلاف والتصدير

تم انتقاء لوحة الغلاف بعناية لافتة، حيث الألوان فيها مائية ففون بين الأزرق والأخضر بشكل فاتح، تبدأ غامقة في أسفل الغلاف وتزداد شفافية وتفتحاً مع الصعود. ومن هنا كانت أرضية ماء، لكنه الماء المحتضن للأخضر الفاتح جداً، وهذا على ما يبدو إشارة للانطلاق البعث والخصوبة والحيوات، ثم كان فوق هذه الأرضية رسم لقدمين رسمت بقطرات الماء، نقاط تشكل الأصابع كما لو الأصابع للقدمين في هيئتها، ونقطتان مائتان كبيرتان تشكلان القدمين، وواضح أن القدمين في

^١ الجزار، محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ت.)،

ص ٣٠.

^٢ سورة الرحمن، الآية ١٤.

^٣ سورة المرسلات، الآية ٢٠.

حركة على الماء، الأرضية سالف الذكر، وكأن الرسالة المتضمنة في اللوحة، التي أرادها منشئ النص، تقود للحركة والحياة والخصوبة، وهذا التوجه يتسق مع ما ذهب إليه الشاعر من تصدير في صدر ديوانه، حيث أسى مجمل القصائد، ووسمها بعبارة بدئية، هي: (قصائد الحياة)، وهذا يتضح أن مدونته هذه، والقصائد التي أنتجها الشاعر أراد أن يعطيها صفة الحياة، وأسند القصائد للحياة، ليجعل من شعره مداراً إنسانياً، وهذا من سمة الشعر الإنساني، الذي لا ينغلق على ذات محددة، أو موضوعة مغلقة على نفسها.

الماء/ الطين/ الحياة، كلها تقود إلى الطبيعة الكونية، وكنه الطبيعة والوجود كفكرة مركزية تنبني عليها قصيدة الهايكو، لكنها ليست الطبيعة الساكنة والباردة، أو المشهدية العرضية، وإنما هي القصيدة ذات الظلال الفكرية والفلسفية العميقة. ومن هنا انتشر هذا اللون من الشعر، أعني الهايكو، في العالم، وأخذ مداه في أوروبا خاصة، بعد انتشاره في الصين واليابان، ولهذا كان التفات شاعرنا لهذا النمط من الشعر له ما يبرره، خاصة وأنه أضفى عليه صبغة عربية، ومزج فيه بين الطبيعة من جهة، وتمثيل الفكر الفلسفي العربي من خلاله، وبما يتواءم ومدخلات القصيدة العربية المعاصرة، تلك القصيدة التي راحت تتعالق مع الشعر العالمي الإنساني، وتبعاً لذلك كان لقصيدة نضال نكهة مختلفة عن السائد في الشعر المحلي، وهذا ما أحاول التوكيد عليه، وقد أشار لمثل هذا التفرد، أيضاً، الناقد سليمان الأزري في معرض تقديمه للديوان، على صفحته الخارجية الأخيرة، حيث قال: "إن قصائد هذا الديوان قصائد بتولية، لم يمسسها سوء، ولم يأتها العيب من بين يديها أو من خلفها. إنها إبداع صاحبها الخالص... ونضال القاسم، الذي يعمل وحده، بعيداً عن تجاذبات الآخرين، حقق هذا التميز بسبب اعتناقه خارج تلك التجاذبات والاستقطابات المعهودة، إنه يستكمل تجربته بحرية".¹

وللتمثيل على ما ذهبنا إليه من آراء، نحاول هنا ابتداءً أن نأخذ القصيدة الأولى من المجموعة، وهي بعنوان: (شجرة الغواية) ونجد من سياقاتها:

خبأت أسراري كأحجية

كومض البرق

في لهب الغواية والظنون

أصطاد من نبض الحقول قصائدي

أصطاد رائحة البنفسج

¹ القاسم، نضال، الكتابة على الماء والطين، (عمان: دار الأهلية للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م)، الغلاف الخارجي.

أصطاد من شجر الغواية ما تيسر من جنون...^١

هذه القصيدة/ التوقيعة، كما يبدو، قصيدة جداً تتكى على ثيمة أساسية ومركزية، وهي الطبيعة، وليست الطبيعة الواصفة والجامدة، أو الطبيعة الساكنة والمرئية على ما هي عليه لنظرة متعجلة، وليست، في الوقت نفسه، الطبيعة الرومانسية التي نعتادها قرائياً عند الرومانسيين، مشبعة بالعذابات والخيال والبكاء... الخ، ففي خلف سياقاتها سنجد أفكاراً عميقة وفلسفية، وتحملنا على التمثل والتفكير، في الوقت نفسه، ففي هذا السياق تكرر أسلوبني لافت لكلمات معينة تقود للطبيعة الكونية التي نعيش، وهذه الكلمات منتقاة بعناية تخفي مجمل أفكار، وتثير حمزاً دلالية متجددة مع معاودة القراءة، على القارئ أن يتأمل فيها، ليصل إلى مدلولاتها، وهذه الكلمات كما وردت: (شجرة، ومض، برق، لهب، حقول، الرائحة البنفسجية، الصباح، شجر، اصطياد – وقد وردت لأكثر من مرة-). ومن الملاحظ أنها بمجملها تقود إلى أبعاد علائقية مع الأرض بوصفها طبيعة يتحاور معها الإنسان، ويعيش عليها، ويفيد من أشياءها، هذه الأشياء التي تكسب معنى من وجوده وكيونته، ثم إن هذه المرجعية لا تقف عند حدود وصف مشهد خارجي فقط، فبعض الكلمات تحيل إلى مسألة الربط بين الإنسان والطبيعة، وكيفيات تعامل الإنسان مع هذه الطبيعة، بحيث يحركها ويجعلها غير ساكنة، فكلمة (أصطاد)، التي تكررت لثلاث مرات في مقطع قصير، إضافة للبعد الأسلوبني القائم على التكرار لها، تحفر في ذاكرة المتلقي، ليتركز عليها وتبقى حاضرة لتمنحه انطلاقة باتجاه توليد المعاني المحتملة، ومنها التأسيس للدمج بين الطبيعة والإنسان، ففي تحيل لعملية الصيد، والمساحة الواسعة التي يكون عليها هذا الصيد، والمنتج الذي يفيد منه الإنسان من الصيد ليكون وسيلة متعة ووسيلة حياة، ومثل ذلك يمكن أن تكون الظلال المتولدة عن كلمة حقول وارتباطها بالمساحات الشاسعة للزراعة وما فيها من دلالات تعود على الإنسان بالعطاء والخير والمتعة، وكذلك الحال الشجر واللهب... الخ، ثم إن حركية هذه القصيدة القصيرة قائمة على التكتيف والاختزال، وهذا ما شاع في العصر الحديث، وراح يعرف: (بقصيدة التفاصيل)، وهذا اللون لا يحتمل الإسهاب، ويقوم الشاعر بالتعويض عن المساحات الزائدة في النص والإسهاب في بعض المواقع بالتوسل بجانب التكتيف في مدخلات النص فكرياً وفلسفياً، مع الإمساك بخيط الإيقاع الداخلي الشفيف، في محاولة للإبقاء على فاعلية التلقي ولذته.

^١ المصدر السابق، ص ١١.

في القصيدة السابقة تتحقق مسألتين: الطبيعة والكثافة الاختزالية، ويُسند ذلك مدخلات مهمة للقصيدة، تقوم على عناصر متعددة، تجعلها أكثر تحفيزاً للتلقي، فتغدو (الغواية/الجنون) و(الأسرار) مجالات اشتغال للفكر في النص، وهذا الجوانب الاشتغالي يعوض، بشكل لافت، ما يمكن أن تخسره القصيدة من الأبعاد العروضية الكلاسيكية، وما يمكن أن يعد في المباشرة التي تكسر شعرية النص الشعري، فما هي هذه الغواية؟ لكانها غواية الرغبة والإشتهاء والبحث عن القصيدة اللاواقعية والمختلفة في آن، ثم البحث عن مكونات هذه القصيدة، ويحاول السارد المتمثل شعرياً، في السياق الشعري السابق، أن يصطاد الكلمات، والصيد كما نعلم يكون لأشياء في الطبيعة، لحيوانات وطيور، مثلاً، للطعام والمتعة، أو الصيد لهواية ومتعة أخرى، كصيد الفراشات وغير ذلك.

أن الصيد في النص لا يكون من صحراء، ولا من حدائق معينة، وإنما من شجر الغواية والجنون، ذلك أن الارتباط بين الغواية والجنون من جهة، والإبداع من جهة أخرى، أمر معلوم منذ القدم، لكن للغواية في مرجعيتها الدينية تحيل إلى الشجرة التي نها عنها الله سبحانه آدم، ومن ذلك يكون الصيد بلذة منها، وهنا قد يظهر تساؤل: أي شجرة اللغة أم شجرة المعرفة؟، إنه الشعر الخارق للعادي والمألوف، سعياً لإقامة مناخات فكرية ومساحات من التأمل غير موجودة في الواقع، ولهذا يكون للانحرافات والانزياحات السياقية أهمية في توليد المعاني.

لم يكتف الشاعر بالتوكيد على الصيد من شجر الغواية، الذي قام بتحويله، لأنه يريد البحث عن مناخات أخرى، وأفضية مختلفة لتوليد القصيدة، إنه البحث عن المختلف، وعن التنوع لرفد القصيدة، فهو لا يريد الصيد التقليدي والاعتيادي، إنه يحاول ابتكار مساحات جديدة لصيد ثمين ومختلف، لتكون القصيدة مختلفة؛ لهذا يذهب إلى نبض الحقول، وإلى رائحة البنفسج، وليس هذا فقط، حتى أنه يحاول الاصطياد من كل ما يتيسر، حتى من الجنون، فكل هذه الأشياء تغوي، كما أغوت آدم في اشتهاؤه للكشف والمعرفة، وتذوق ماهو مختلف وجديد. إذاً هناك فعل رغبة شديدة واشتهاآت عميقة لتكوين كيمياء الكلمات والحروف، وتركيبها من عناصر الوجود وبشكل خاص من الطبيعة، من الشجر واللب والبنفسج والأزهار... الخ.

لن يهمل الشاعر، المتماهي مع السارد، ما تيسر من جنون الإبداع، لسعيه للخلق الشعري على غير مثال. هناك شاعر حديث، وهو أدونيس، يذكر في بعض مقابلاته بأنه لا يستطيع أن ينشئ شيئاً إلا وهو مجنون. هو لا يريد أن يكون التقليدي مرجعيته، لا التراث ولا التاريخ السائد بكيفياته التي نعرفها، ولا الأيديولوجيا والسياسة، بالشكل المباشر الذي يقتل النص، ويخرجه من دائرة الشعرية، وإنما يريد تثوير دلالات جديدة، ومن مرجعيات أكثر نقاءً وعمقاً، لتكوين

سيمبائياتا النص، وهل أكثر من الوجود والطبيعة لرفد هذه الرغبة في التوليد؟ إنها الطبيعة الرحم الولود أبدأً. إنه التوق والعودة إلى جذور الإنسان وأساسه. وقد يتجاوز المتلقي أشياء الطبيعة والوجود التي استثمرها الشاعر في تصوراته وتقيه لي طرح مزيداً من الأسئلة، منها: لماذا الغواية؟ لماذا البنفسج، لماذا الصيد؟... لكل كلمة من هذه الكلمات، وربما لغيرها، ذاكرة في ذهنية المتلقين، وتختلف باختلافهم، ومثل هذا لدى الشاعر، تبعاً للثقافة والفكر لكل منهم، فالحقل قد يشير إلى القمح، وهو رمز من رموز العطاء، وقد قيل أن القمح في بعض التفاسير نبتة الغواية كانت لأدم، وكلمة الومض والبرق إشارة ودلالة على وجود المطر، والاستبشار بخلق الفصول، وهنا فصل الشتاء، فصل البعث والخصب، فما دام يوجد برق فهذا يعني الأمل بوجود حياة، في الكون والطبيعة والحياة.

أما مشتملات الطبيعة الأخرى، فقد تثير أسئلة واحتمالات معنوية، نحاول هنا الوقوف عليها، فالبنفسج له حضور في الذاكرة الأسطورية، ولدى شريحة كبيرة من الناس، فغالبا ما يشير إلى طقسيات الحزن والعذابات، تلك التي تتعالق مع نفسية الإنسان، في لحظات ما، ومثل هذا يمكن أن يقال عن حضور الصباح، كما لو التوق للخلاص ولحظات التنوير، ومن هنا يأتي التوكيد على مسألة الاصطياد، وتكراريتها، لتشي بالإلحاح المستمر، إنه تكرار محبب لأنه فعل باتجاه الإيجابي، وفيها مضارعة لحركية النفس، وشغفها للبحث عن كل ما هو جديد.

هذه القصيدة، الواقعية، تلتقي بشكل لافت ما معطيات قصيدة الهايكو التي تكلمنا عليها آنفاً، وفيها كثير من مواصفاتها كما سلف، جاءت بأسلوبية الهايكو ومضموناتها، وهي متداخلة مع المرجعيات الفكرية التي تنهل من البيئة والواقع، حيث يعيش الشاعر، وفيها مسحة وجودية لافتة، حيث الأسئلة التي تثيرها تتعالق مع الوجود، والخلق، والبعث والحياة.

جعل الشاعر القصيدة هي الهدف الذي يسعى إليه، وقام بتركيب معمارها تركيباً يحتاج لقراءة تتناسب ومدخلات النص، ولهذا لم تكن مضارعة للقصيدة السائدة، فالتصوير يتجلى فيها وبتركيبة تبعد عن التشبيهات والاستعارات المعهودة، فكان التصوير مختلفاً وقائماً على مشاهدات تشتغل عليها الحواس، وبشكل يمنح النص بعده التخيلي والتصويري، لما هو خلف السياق، التصوير بهذه الكيفية يصبح جسر عبور لمشاهد وأفكار موجوده في ما وراثيات النص. في مثل هذه الحالة يمكن موافقة ما ذكره ناقد حديث عند قوله: "إن كل نص أدبي يمثل بطريقة أو بأخرى رؤية منظورية للعالم يركبها المؤلف - رغم أن هذا ليس قطعاً مجرد نسخة للعالم المعطى، بل يركب عالماً خاصاً به من المواد التي هي في متناوله، إن الطريقة التي يتركب منها هذا العالم هي التي

تحدث النذور المقصود من طرف المؤلف،^١ فالقصيدة السابقة مركبة تركيباً يعتمد على إثارة تصورات الفكر عبوراً من السياق، وهذا النمط من التركيب الشائع في قصائد الهايكو، وما يماثله أو يقترب منه، قود الإحساس والحدس والانتقال إلى المخيلة، عبر أفكار تثيرها كيفيات التعبير في القصيدة ومثل هذا ينطبق على قصيدة: (قمر وحناء ونجمة).

أما (خرائط طوكيو)، فهي الاسم الشمولي لمجموعة من القصائد المركبة في الديوان، شغلت الجزء الأخير منه، وتأتي القصائد داخل المجموعة بعنوانات مثل: عصافير طوكيو، كائنات الصباح الجديد، مطعم دينيس، أغاني بلاد الشمس، بلاد مستعارة، سائح في المحطة، الكتابة على الماء والطين- اسم المجموعة، المرأة النهر، العصافير، في هذه المجموعة الشعرية؛^٢ ويتضح من سياقاتها اشتغالات من التناس، وفي غالبيتها تحيل إلى عوالم وأحداث وبنيات، وأمكنة وأزمنة، لها علاقة باليابان، منذ العنوان، حيث أسند العصافير للعاصمة اليابانية (طوكيو)، في إشارة لمرجعية المكان، بوصفه عوالم جغرافية محددة، وترتبط هذه القصائد بنكهة خاصة تقع بين مسألتين: الإحالة القرائية إلى اليابان، وتاريخه وحضارته، وطبيعته المتنوعة والغنية، هذا أولاً، ومن ناحية أخرى تحيل إلى الذاكرة الغائبة، في البلاد التي يعيشها الشاعر، في جذوره وأصوله العربية، ويبني بطريقة شفيفة، واختزالية، جسوراً فكرية بين العالمين، العربي والياباني، ومن هنا تتخذ القصيدة التي يشغل عليها نضال الشاعر مذاقاً يقع بين عالمين: العربي والياباني، أو بين حضارتين مختلفتين، فمثلاً في قصيدة (عصافير طوكيو)، سالف الذكر، نرى أنها مشبعة بموجودات الطبيعة، ومشتملاتها، القائمة على أنواع في كافة الفصول، لكن هذه الأنواع النباتات والزهور والأشجار منتقاة بطريقة لافتة، وتضئ بعض المشاهد التي قصد إليها الشاعر بغية تثوير مسائل ودلالات معينة في ذهنية المتلقين، ثم أن هذه المشاهد تم تقديمها بأسلوبية خاصة لها نكهة قصيدة الهايكو، وطرائق التعبير فيها، وفيها دمج بين الأساليب العربية، كذلك، وأساليب عوالم الهايكو، من حيث المقاطع والتركيب وبناء الجمل والتميز... الخ.

نجد في قصائد (خرائط طوكيو)، وخاصة (عصافير طوكيو)، الجمل الاسمية هي الأكثر تسلطاً على النص، وتقذف لنا هذه الجمل بتصويرات مستلة من الطبيعة، ومن الكون، الذي يبدو عرضياً للوهلة الأولى لكنه ينطوي على ظلال دلالية تتفتح مع التفكير والتأمل العميق لها، وفي الوقت نفسه تلعب العين الباصرة فيها أهمية قصوى في تركيب المشهد، ويبدو منها الوعي المختلف

^١ أيزر، فولفغانغ، ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية، فعل القراءة نظرية جمالية التجارب في الأدب، (فاس: منشورات مكتبة المناهل، ١٩٩٥م)، ص ٣٠.

^٢ القاسم، نضال، الكتابة على الماء والطين، ص ٤٥.

للعالم والحياة والوجود، وهذا ما يدعم البعد الفلسفي العميق للنص؛ فإذا كان لكل نص قوى عمل تسهم في استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه، حسب دريدا،^١ فإن المكونات النصية في هذه القصائد، والمهيمنات النصية التي تساعد على عبور النص هنا تكمن في استثمار معطيات قصيدة الهايكو، ومن ذلك التكرار لحضور مسميات وحالات وطقسيات معينة، ولتأخذ مثلاً على ما تذهب إليه هذه الورقة قصيدة (عصافير طوكيو)، وأثبتها كاملة هنا:^٢

مساء الخير

مساء يليق بزائر جديد

هدوء ينخر الآن أعصاب المساء

مطر خريفي خفيف وموسيقى بعيدة

وأسراب من الدوري جامعة

عصافير تزقزق

أسراب بط

وأعداد لا تحصى من الغربان

رفيف عصافير بيضاء

شكل العصافير مختلف هنا

هنا، ضيع القلب آماله الفاتنة

هنا، لا وقت للحرب والحب وللميجنا

هنا دوختني الخرائط والقطارات الخفيفة والسريعة

والدهاليز الجديدة والبهية والشجر

شمالاً خؤون بلا أغنيات

جنوباً استوائى من السبت حتى مساء الأحد.

البعد الأسلوبى في هذه القصيدة كما هو ملاحظ يقوم على أنماط أسلوبية متعددة، فبناء الجمل واضح فيها الخبرية، وهي الأقدر في مثل هذه السياقات على تقديم البعد المشهدي، الذي يبدأ من العين الباصرة، على اعتبار أنها المدخل الأولى لالتقاط الأشياء والوقوف عليها، ومن ثم اشتغال الحواس الأخرى، لا سيما حاسة السمع، التي تديم الإصغاء لأشياء الوجود والطبيعة:

^١ دريدا، جاك، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨م)، ص ٤٩.

^٢ القاسم، نضال، الديوان، ص ٤٥.

فمكونات الصورة هنا كما يبدو لافتة، من حيث تسليط البصر باتجاه المساء، وجاءت لفظة متكررة أسلوبياً للتمركز على هذه اللحظة الزمنية، واقتناص هذه اللحظة المشهدية لم يكن عبثاً، فهو يضيف طقسية معينة يمكن الوصول إليها بدلالة النص، فهي تبدو اللحظة الفاصلة بين الليل والنهار، وبين عالم الغياب وعالم الحضور، وبين عالم الانطفاء والموت وعالم الحياة، وعالم السكون وعالم الحركة...الخ.

وإذا ما علمنا أن الكلمة تتخذ مسارها المعنوي من كيفية البناء الجملي لها، وهي معطلة خارج السياق، بتعبير الجرجاني، فإن المساء هنا يحيل إلى بعد إيجابي، والشاعر لا يرد منذ البداية الاتجاه نحو الحزن والألم وما ينتج عن مثل هذه الأشياء من أحاسيس، لذا ربط المساء بالخير، وهذا يُسند الرأي بأن تمركز الشاعر على نقل تصورات وعوالم من الحيوانات التي يراها قصداً لتثوير دلالات معينة، تسهم في استراتيجيات النص، وأهدافه، لهذا يربط المساء بالخير منذ الجملة الأولى اقله: (مساء الخير)، وفي القصيدة التي تلي هذه القصيدة ضمن اللوحة العامة (خرائط طوكيو) يبدأها بالصباحات، كبعد إشراقي جميل أيضاً لتكون مقابلاً لمساء جميل يبعث على الخير أيضاً وأتى هذا في مطلع قصيدة بعنوان: (كائنات الصباح الجديد)، إذ يبدأ مطلعها بالآتي:^١

وتبزع شمس الصباح الجديد

ينحسر الظلام

والستائر مسدلة...الخ.

ومثل ذلك تبدأ القصائد التي تلي، في الاتجاه ذاته، ولنأخذ المطلع منها:^٢

الشوارع مقمرة

وأشجار برقوق يصعب نسيانها

مقعدان ووردة وطاولة

ونافذة تطل على الغياب

شتاء تثائب فوق المدينة..

فتكرارية هذه الطقوس الإيجابية، يضيف طقساً جميلاً وتلعب المشاهدات دوراً مهماً على جذب المتلقي ودعوته لعبور عوالم إيجابية، وهذا يلفت الانتباه، في شعرنا العربي، حيث، فيلفت الانتباه الموضوعات والطقسيات التي استثمرت، ففي الشعر العربي الحديث المعاصر، وأعني السائد، يأتي

^١ المصدر السابق، ص ٤٧.

^٢ المصدر السابق، ص ٤٩.

في غالبته على موضوعات سياسية أو اجتماعية محددة، أو تتمركز موضوعاً على الذات، وهنا نجد خروجاً على هذا النهج، فتغدو الطبيعة، والشئ، والمتصور، هو الموضوع، وخلفه تثار تأملات معينة، تفتح نوافذ البحث والكشف، رغم أن الجمل للوهلة الأولى وسياقات القصيدة تبدو بسيطة، ولدى التأمل والقراءة العميقة والمتأنية، تتكشف عن مضامين تكمن في المساحة التي يمكن تسميتها: (الميتا نص)، أي ما وراء النص، فالمشهد يلعب دور جذب المتلقي، ونقله لعالم في لذة القراءة، ثم يأخذه بهدوء باتجاه الفكر والفلسفة والتأمل، وهذا بالطبع من سمات قصيدة الهايكو، التي تربط بين الغموض والطبيعة الشفيفة.

إن رصد مشتملات القصيدة السابقة (عصافير طوكيو)، يقود إلى ملاحظة أنها تشتمل على كلمات وجمل تحيل إلى الطبيعة بشكل لافت، ومن ذلك: (المساء - مكررة لأربع مرات - ومطر، وخريف، هدوء الطبيعة، أسراب دوري جامحة، عصافير تزقزق، أسراب بط، غريبان، رفيف عصافير بيضاء، وأشكال عصافير مختلفة، الخرائط - تحيل لاماكن، الدهاليز والهيبة، والشجر، الشمال الخؤون، والجنوب، السبت والأحد - أزمنة لتحيل لوجود كوني)، والسؤال الذي سيشتغل المتلقي، بعد انسياحه في النص، عبوراً من طقسيات جميلة زاهية، وطبيعة متحركة غير ساكنة، وجماليات تنتجها اللغة الواصفة لنقل مشاهد بعينها، حيث اللغة هنا تسهم في مسرحية الحدث والمشهد، ليتعالق مع الاحاسيس، ليتخمر في ذاكرة المتلقي ويبدأ في الاشتغال على التاملات المختلفة، وفق مرجعياته وثقافته، الطبيعة هنا ليست رومانسية كما سلف، بل مثيرة للأسئلة، وتبعث على التأمل والتفكير.

هذه الطقسيات، يحاول الشاعر أن يربطها بترميزات خفيفة وشبهية في آن، ومثال هذا السياق الذي يقول فيه (شكل العصافير مختلف هنا)، وفي هذا إلماعةً لافتة لمسألة تكمن خلف السياق، فهنا تشير المكان (أجواء القصيدة) في اليابان، وإلى لحظات الاغتراب، ولهذا يكون الاختلاف مبرراً، وعندما نعلم أن الشاعر نظم هذه القصيدة في بلاد ليست بلاده، نعلم أن الاختلاف قصدي، وهذا يظهر على لسان الشاعر، عبر التلغظات التالية، من قصائد أخرى، ضمن مسار اللوحة العامة، المسماه (خرائط طوكيو) كما سلف، فهي هو يذكر مثلاً في قصيدة بعنوان: (أغاني بلاد الشمس)، وفي حوار سياقي مع امرأة:¹

وقالت لي امرأة بلا عنوان في المدن الجديدة
عنك الرفيقات يسألنني: شقران شعرك في الجريدة.

¹ المصدر السابق، ص ٥٥.

وواضح هنا أنه -السارد- في بلاد ليست بلاده فهو في مدن جديدة، تختلف عن المدن القديمة التي كان يقطنها، وفي سياق آخر، يأتي بلوحة عامة أخرى تشمل مجمل قصائد قصيرة، فيسميها بـ: (بلاد مستعارة)، في إشارة واضحة على أنه في بلاد غريبة، ومن سياقاتها نقتطف: "بلاد لها ألف باب وباب..."^١ وقصيدة يسميها: (سائح في المحطة)، وجاء فيها: "كنت كالعاشق ظمآن، ومرمياً غريباً، أصارع وحدتي، وما حولي أحد."^٢ اللغة الشعرية بهذه الكيفية هنا تصبح لغة سامية، مكتنزة، مشحونة بمعطيات على المتلقي يقع عبء عبورها واكتشافها، ذلك أن الشاعر الخبير له اختياراته، ومرجعياته التي يسوقها في نصه لإيصال رسالة معينة، تغدو اللغة الشعرية هنا لغة حكيمة، باعثة على الفكر، وهذا ما تسعى إليه قصائد الهايكو، وشاعرنا يضيف لها نكهة عربية، بحيث لا نكون في إطار قصيدة وافدة فقط، ولقد ذهب غير ناقد لآراء تؤكد ما ذهبنا إليه، فهذا عمران الكبيسي يقول: (والشعر لغة خاصة يبلغها الشاعر بالبحث والتأني والاختبار...وهي تتفوق على اللغة العادية بما تملك من روابط وعلاقات شعرية متداخلة).^٣ ويذكر آخر: "باللغة عند الناس شأن عام من شؤون حياتهم" فهي وسيلتهم المشتركة في التفاهم والتفكير منذ وجدوا، لكنها في الشعر تكتسب طابعاً خاصاً، فمهمة الشاعر أن يرتفع باللغة من عموميتها ويتحول بها لصوته الشخصي،^٤ فالشاعر بهذا الدمج وهذا الثراء، عندما يضمن لغته الشعرية مضامين كثيفة من الدلالة والمعاني، وبإيقاع عروضي عربي، حتى يبقى النص ضمن إطار القصيدة العربية النكهة، فإنما يحاول أن يصنع له وملتقيه عالماً مختلفاً يقوم على الحوارية بين الذات المنشئة للنص والمتلقي، عبر النص المنشأ، وبهذا تتحقق الخصوصية والتميز والاختلاف من شاعر لآخر، ووفيما ذهبنا إليه من نماذج شعرية نجد قدرة الشاعر على الوعي بالكتابة، وتمكنه من محاولته التجريبية المهمة في الخروج على السائد من الشعر المحلي الغالب، ليصنع صوته المختلف، وهذا يحسب له.

ولو عدنا إلى قصيدة (عصافير طوكيو)، لمتابعة التحليل في هذا الاتجاه، ولمقارنتها مع قصائد الهايكو، التي جرى تعريفها سابقاً، يمكن ان نجد فيها كذلك: إضافة للمدخل الشكلي اللغوي، وإيقاع اللغة، أساليب بلاغية كامنة، غير تقليدية، فهي لا تعتمد الصورة الفنية التي عرفناها في

^١ المصدر السابق، ص ٥٧.^٢ المصدر السابق، ص ٦١.^٣ الكبيسي، عمران، لغة الشعر العراقي المعاصر، (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٨٣م)، ص ١١.^٤ العوادي، عدنان، لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٥م)، ص ٩.

الشعر العربي الكلاسيكي والتقليدي الشائع، وحتى المعاصر، فالصور في معظمها تقوم على الحواس وإدراكها، بعيداً عن الشبّهات والاستعارات، وأنماط التصوير المباشر للأشياء، وحتى الكنايات، ومن هنا تقوم الصور في مثل هذا اللون على مسائل مهمة، لها علاقة بتوفير حاسة ما، وتشغيل فكر معين، بمرسلة تبدو سنها بسيطة، لكنها تتفتح بمعاودة القراءة البانية للمعاني، فنقع مثلاً على صور لونية وشمية وحركية وبصرية... الخ، ومثال هذا من القصيدة الصور التالية : (هدوء ينخر يالآن أعصاب المساء)، الهدوء كما نعلم ساكن، لكنه هنا هدوء متحرك، عكس المألوف والمتوقع، ويتضمن السياق انسنة للمساء من خلال الجمع بين كلمتين: (أعصاب) و(المساء)، ثم تظهر الحركة والفاعلية، وهنا ينقل الشاعر الإحساس بالشئ وليس هو، وهذا اشتغال شعري بامتياز، يتجاوز المألوف والصورة الخيرية الساكنة، رغم ان الجملة في بدايتها خبرية، لأن المسألة هنا ليست الإقناع والإخبار، وإنما لفت الانتباه لما وراء السياق، اعتماداً على تثوير حواس الإنسان، سعياً لتمثيل الحالة، هذا المنحى يقود لمسألة أشار إليها الغدامي في سياق تحليله لبعض القصائد، عندنا ذكر: "تعودنا نظرياً على حالات تلقي النص إلى حالتين: إما حالة الإقناع، وحالة الانفعال، ولكن يبدو اليوم وكأننا في مواجهة حالات مع معادلات نصوصية مختلفة تستلزم منا إعادة تصنيف حالات التلقي لدينا"،^١ وهذا ما نراه في مثل هذه القصائد التي تعطي أهمية قصوى لمسألة التلقي، وتحترم ذاكرة المتلقين، حيث من استراتيجيات النص الحديث إشراك المتلقي، ورفع سويته ليصل لمستوى منتج النص، ليتلقى النص بحساسية مختلفة عن التلقي التقليدي والسائد، وقصيدة الهايكو تعتمد هذا المنحى في اجتذاب المتلقي ودفعه للتفكير والتأمل.

هناك أيضاً صور أخرى قائمة على الصورة الحركية بشكل لافت، وهنا نتداخل مع طبيعة متحركة، مشعة، مثيرة للانفعالات، جاذبة للمتعة والتأمل، فالطبيعة الساكنة الهادئة، قد تعطي متعة لكنها المتعة الأنية الراحلة، غير المقيمة في الفكر، أما المتحركة فدفعاً للانفعالات الفكرية والفلسفية، إضافة للمتعة ولذة النص، لأنها تكشف عن علاقات قصدية كامنة في كيفيات الاختيار لمضامين الصورة من جهة، وللعلاقات القائمة بين الصورة وظلال الصورة، وفي القصيدة نجد أشياء الطبيعة، والكون والحياة، وتفصيلها التي وقع عليها الشاعر متحركة، وغير ساكنة، وباعثة على التفاعل، والدليل على ذلك الصور التالية: (مطر خريفي خفيف، موسيقى بعيدة... أسراب من الدوري الجامحة، عصافير تزقزق... رفيف عصافير بيضاء... دوختي الخرائط، القطارات الخفيفة والسريعة... الخ)، مثل هذه الصور القائمة بشكل واضح على استثمار حاسة

^١ الغدامي، عبدالله، تشريح النص، (بيروت: منشورات المركز الثقافي العربي، د. ت)، ص ٥١.

البصر لإدراك المشاهد – كما نشاهد مثلاً المطر الخريفي الخفيف، وحاسة السمع، كما نسمع رفيف أجنحة العصفير، وصوت القطارات، وإيقاع الموسيقى... ولا يقف الحد عند هذا، بل ينتقل إلينا الإحساس بالأشياء والتفاصيل، فالقول مطر خريفي نستحضر بهذه الصورة فصل الخريف والاوراق المتساقطة، وكيف المطر ينزل للأرض وتفوح رائحة التراب إيدانا بميلاد جديد بعد موت للاوراق والطبيعة والحياة.

قد ينتابنا إحساس نتمثله ونستشعره من صوت القطارات الخافتة، وهذا يذكرنا بالقطارات الصاخبة في بلادنا، ليقارن المتلقي بين عالمين مختلفين، عالم متحضر متمكن من الصناعة، وعالم لم يزل في الماضي، ومثل هذا نتحسس في الخرائط، التي اختارها الشاعر بعناية وقصدية لافتة، عند قوله: (دوختي الخرائط)، وهنا يحملنا على تلق مختلف، لنستذكر خرائط العالم العربي وشكلها تفتتها، لكنها هنا خرائط منسجمة بعيدة عن الحرب لقوله: (هنا لا وقت للحرب والحب والميجنا...) ليشير أن لا مجال للصخب والعبثية وغير ذلك، في إشارة خفية لوضع عالمه الذي جاء منه مقارنة مع العالم الذي يراه ويعيشه ويفكر فيه.

الشاعر كذلك لم ينس إشاعة البعد الجمالي، لإنجاز شعرية النص، إضافة للإيقاع العام للقصيدة، فنقل جماليات معينة، كما لو أنه يمسح الأحداث، وتتعلق هنا سرديات النص القصصي مع الشعرية، لكنها السرديات الخفيفة غير المضرة بنسيج النص العام وشعريته، فصور مثل (عصفير بيضاء، وشكل العصفير مختلف هنا، ومساء يليق بزائر جديد، وأسراب بط، هنا ضيع القلب أحلامه وتشظى.. الخ) لا يمكن تلقها إلا بشفاافية وإحساس مرهف، وتمثل لطقسيات معينة تبعث على المتعة والجمال، قبل العبور للمعاني والدلالات، إنها التعويض الموضوعي والنفسي عن الاستهلاكات التقليدية للقصائد القديمة، وحتى بعض القصائد الحديثة، التي تسعى لتكثيف العتبات، والعناية بها، والاهتمام بالمطلع، سواء أكان بيتاً أم لوحة، لا وجود لمثل هذا النهج هنا، لأن السماحة الزمكانية للقصيدة لا يسمح بمثل هذا، والشاعر عليه أن يجذب متلقيه ليس بجمل أو بفقرة هنا أو هنا، وإنما عن طريق توزيع الجمالية على القصيدة برمتها، وبث ذلك في البناء العام للنص، وهنا تتشكل إضافة للجمالية التي نشير إليها، الوحدة العضوية والنسيج العام للنص، بحيث يُجبر المتلقي على قراءة النص بكليته، وجمالية شمولية وليست جزئية، وهذا يؤسس لمبدأ عدم تجزئة النص وقراءته كقطع فسيكسائية تتجمع من هنا وهناك، تغدو القصيدة بهذه الكيفية كما لو فكرة ولوحة معاً.

في مثل هذه النصوص، سواء كانت الهايكو أو تلك التي تتقاطع معها، نجد تأثيراً نفسياً معيناً ومؤثراً بين الكاتب بوصفه مبدعاً وبين القارئ، ويغدو النص الوسيط الذي يجمع بين وجهتي نظر

لتأسيس خطاب معين مع كل قراءة، وقد أشار لمثل هذا (بول ريكور) عندما قال: "إن نزع الصفة النفسية عن التأول يعني أن فكرة المؤلف فقدت دلالتها بأسرها... هنا يصير معنى المؤلف بعداً من أبعاد النص" (٢٦)، المتلقي بحوارته مع النص هو في الحقيقة يستبطن قصديات المؤلف، ويحاول الاقتراب من نفسيته، ويتفاعل معه، من خلال منطوق النص، وبالتالي يقيم مقارنة إيجابية أو سلبية، ويختلف التلقي من هذه الزاوية وفقاً لكيفيات التعبير والصياغة والإيقاع والأسلوب، وهذا ما شاهدناه في نماذج البشاعر نضال القاسم لفي مدونته الموسومة: الكتابة على الماء والطين، ويبقى هذا الشاعر بظني المتواضع، مختلفاً، وتجريبياً، وله مساره الذي لا يشير إلا إليه، وقد أفاد بحق من القصيدة العالمية والإنسانية، ولم يرض الانضغاط في بوتقة العادي والممكن والسائد.

سيمائية الخطاب السياسي: الشعر الحجازي، نهاية عهد الدولة العثمانية أنموذجا

الدكتور فيصل بن صالح الزهراني

قسم اللغة العربية- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة الملك عبد العزيز- وزارة التعليم،
المملكة العربية السعودية

ملخص البحث

الأدب العربي الحجازي جزء من أدب أمتنا العربية الزاخر بصنوف الجمال والذوق الرفيع، لكن الدراسات الأدبية لا تزال قليلة عنه على الرغم من بذل بعض الباحثين جهودا لجمع مادته الأدبية التي ما يزال كثير منها مخطوط أو مفقود أو مخفي لأسباب متعددة، وستتخذ ورقتي هذه هذا الأدب - في جانبه الشعري- موضوعاً للدرس؛ وبما أن المنهج السيميائي يبحث عن المعنى من خلال بنية الاختلاف، ولغة الشكل والبنى الدالة، فإن هذه الدراسة ستتبع المنهج السيميائي لتحليل الخطاب الشعري؛ وذلك من منطلق الرؤية السيميائية للنصوص الشعرية والتي تؤكد على أنها تتكون من نظام لغوي ومجموعة من المتتابعات العلامية، وهذه الرؤية اسقطتها السيميائية على أغلب النصوص الإبداعية، مع تميز النص الشعري بكثافة المتتابعات العلامية نظرا للقدرة الاختزالية التي يتمتع بها البيت الشعري، وتسعى هذه الورقة إلى تتبع الشعر السياسي في الحجاز والوقوف على الدلالات التي يبرزها التحليل السيميائي من خلال الأنساق العلامية لهذا المضمون الشعري. وقد تم اختيار الحجاز لاعتبارات كثيرة منها مكانته وخصوصيته في قلب كل مسلم لاحتوائه على الحرمين الشريفين، ولكونه موطن صراع لم يهدأ في نهاية الدولة العثمانية، ولأن الثورة العربية ضدها انطلقت منه، وصُدرت لجميع البلاد العربية، فإذا كان هذا الإقليم يحمل كل هذا الاضطراب السياسي فكيف ستكون معالجة هذه القضايا من خلال شاعرية شعراء تلك الفترة.

المقدمة

اختلفت أساليب قراءة النص الأدبي باختلاف الأطر النقدية المتنوعة والمتأثرة بالنظريات اللغوية والبلاغية والفلسفية، وأدى هذا التنوع إلى اختلاف قراءة النص الأدبي وتفسيره، والمنهج السيميائي أحد هذه المناهج الحديثة المساهمة في تقديم قراءة خاصة للنص من خلال تحليل العلامات والدلالات الخاصة للخطاب والمضمون للنصوص الأدبية، معتمداً في ذلك على مجال اللسانيات النصية المهمة بدراسة النص على أساس النظرة الكلية المعتمدة على إدراج ذلك النص في كيان

أكبر، وهذا يفسر معنى الاتجاه أو الخطاب الأدبي، وهذا ما يعرف بالإبلاغ الأدبي المتأثر بعوامل تكوين الشخصية الأدبية المتغيرة بتغير محددات مختلفة كشخصية المبدع والمؤثرات الداخلية والخارجية المتصلة به والتي تؤثر بشكل كبير على عملية الخلق والإبداع الأدبي^١.

وبهذا ركزت السيميائية على دراسة المتتابعات العلاماتية في العمل الأدبي فالعلامة إشارة شارحة لبعض الدلالات الخاصة في النص الأدبي فهي في مجموعها تكون منهجا نقديا خاصا من خلال جمع تلك العلامات ومحاولة فك شفراتها بين طرفي الدال والمدلول، فكل نسق وعلامة من العلامات يعتبر شفرة لها مدلولاتها ووظيفتها الخاصة في النص الأدبي^٢.

وبهذا يمكن القول بأن المنهج السيميائي (العلاماتي) منهج حديث يسعى إلى جمع العلامات والدلالات وتحديد دورها في وغالبا ما تختلف تلك العلامات باختلاف التفسير السيميائي لها، وهذا ما يعطي المنهج السيميائي اتساعا بحيث يشمل الخطاب الأدبي ويتعدى إلى بقية الخطابات الأخرى كالخطاب اللغوي والخطاب العلمي والخطاب التاريخي، وخلاف ذلك من الخطابات الإنسانية الأخرى، وكل ذلك يتطلب قدرة لدى الناقد في اكتشاف الأنساق الدلالية ولعل تعريف عالم اللغة (دي سوسير) لمفهوم اللغة اسس للمنهج السيميائي فهو يرى أن اللغة: " نظام من العلامات تعبر عن الأفكار- is a system of signs expressing ideas "، ومن خلال تعريف (دي سوسير) للغة نلمس تنبؤه بعلم السيميولوجيا وذلك من خلال تعريفه لعلم اللسانيات والتي يرى انها دراسة للغة الانسانية والتي تختص بدراسة كل أنظمة العلاقات اللسانية وغير اللسانية" بحيث أن القوانين التي تكشف عنها السيميولوجيا أو تتوصل إليها وهي صالحة وقابلة للتطبيق عن اللغة نفسها"^٣.

فعلم منظومات العلامات التي دعا إليه (دي سوسير) يدل على اهتمامه باللغة باعتبارها منظومة من العلامات المتراكمة وبذلك تربط العناصر اللغوية^٤، وذلك يعني اعتبارية العلامات اللغوية، وهذا يعطي الدرس السيميائي اعتبارية في العلامات مما يمنح الدال والمدلول مدلولات لانهائية.

^١ انظر: ريفاتير، ميشال، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحدالي، (الدار البيضاء: دار النجاح، ١٩٩٣م)، ص ١١-١٢.

^٢ انظر: بنعيد، محمد، سيميائية الخطاب وخطاب السيميائية، مجلة علامات الأدبية، المغرب، عدد ٢٩، ٢٠٠٨، ص (٤ و٥).

^٣ انظر: F.de Saussure, Course in General Linguistics, translated by Ray Harris, Duckworth, London 1998.

^٤ انظر: دارفي، زبير، محاضرات في اللسانيات، (الجزائر: المطبوعات الجامعية المركزية بن عكنون)، ص ٩٩.

^٥ انظر: دي سوسير، فيردناند، محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبدالقادر قنيني، (الدار البيضاء: ١٩٨٧م) ص ٨٨.

ويمكن للتحليل الأدبي الإفادة منه من خلال خلق منهج تحليلي خاص بواسطة دراسة اللغة في محاولة لمعالجة الأنساق الدلالية الخاصة للخطاب الشعري وفق المضامين المختارة. واستفاد المنهج السيميائي في تكوين قواعده من العديد من النظريات اللسانية المتعددة وأفاد أيضا من علم النفس الاجتماعي وهذا ما أشار إليه (دي سوسير) و (غريماس) حيث أوضح أهمية امتزاج علم النفس والمنهج السيميائي وذلك من قاعدة العلاقة بين الدال والمدلول في العلامات اللغوية،^١ وذلك بهدف الوصول إلى تحليل عميق لفهم النص الأدبي، ولعل أوضح تعريف يجمع ذلك كله ما حرره (فان ديك) حيث رأى أن المنهج السيميائي هو "العلم الذي يعالج بصفة خاصة العلامات ونظام العلامات في شكل رموز ومعان وأوجه اتصال، وهو مكون إلى جانب النحو (تحليل العلاقات بين العلامات) وعلم الدلالة تحليل العلاقات بين العلامات والمعاني والواقع الخارجي".^٢

تركز هذه الورقة على دراسة الخطاب السياسي في الحجاز نهاية الدولة العثمانية بواسطة المنهج السيميائي وهذا الموضوع ذو جانبين الأول: فيما عرضنا في الصفحات السابقة يتصل بمفهوم المنهج السيميائي والذي يقوم على ثلاث مبادئ رئيسية وهي^٣: التحليل المحايد: ويبحث عن العلاقة بين الدلالات الداخلية للنص ويركز على كل ما يتصل بإنتاج المعنى وإظهاره، والتحليل البنيوي: ويقوم على أساس فهم المعنى من خلال الربط بين تلك الدلالات والبحث في الاختلاف الحاصل بينهما، أما تحليل الخطاب: أشمل وأعم من المستويين السابقين لأنه لا يركز على الجملة أو المفردة فحسب بل يقرأ كل الدلالات ويجمع بينهما في نظام واحد يعبر عن الاتجاه العام للنص الأدبي.

والنص الأدبي موضوع دراستنا يتصل بالخطاب السياسي، وقبل البدء في التعرف على سيميائية ذلك الشعر السياسي لا بد لنا من معرفة معنى كلمة سياسة وبالبحث في المعاجم العربية نجد إنها بمعنى الأمر والنهي، والقيادة فقال ابن منظور حيث عبر عن هذا المعنى بقوله: "السوس الرئاسة يقال ساسهم سوسا... ويسوس الرجل أمور الناس إذا ملك أمرهم... والسائس هو الراعي"^٤، يؤكد

^١ انظر: الأحمر، فيصل، معجم السيميائيات، (الجزائر: دار الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ٢٠١٠م)، ص ٤٢.

^٢ انظر: ديك، فان، علم النص، ترجمة سعيد البحري، (القاهرة: دار القاهرة، ط ١، ٢٠٠١م) ص ١١٥.

^٣ انظر: السمرغيني، محمد، محاضرات في السيميولوجيا، (الدار البيضاء: ط ١، ١٩٨٧م)، ص ٥٥.

^٤ انظر: ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري، لسان العرب، (بيروت: دار صادر، ١٩٩٧م)،

مادة (س ا س).

هذا صاحب القاموس المحيط: "سست الرعية أمرتها وهيبتها"^١ بمعنى القيادة، وبهذا يكون معنى كلمة السياسة هي القيادة والقيام على تدبير أمور الرعية وصيانة النظام. والشعر السياسي ذلك الشعر المتصل بمعنى السياسة ويصف ذلك العمل سواء بالتأييد له أو بالرفض، فهذا الغرض يتصل بنظام الحكم الداخلي فيناقش أحييته في الولاية وطريقته في تنظيم الأمور الداخلية من جهة ويتصل بعلاقة الدولة بمحيطها الخارجي، وما قد تتعرض له من صراعات أو أزمات أو حروب مع الدول المعادية لها،^٢ ولم يعرف المجتمع العربي نظام الحكم بمعنى قيام دولة إلا بقيام دولة الإسلام على الرغم من وجود بعض الإشارات الشعرية التي تدل على معنى الانتماء السياسي قبل الإسلام، ومن ذلك قول دريد بن الصمة^٣:

وما أَنَا إِلَّا مِنْ غَزِيَّةٍ إِنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وَإِنْ تَرَشَّدَ غَزِيَّةٌ أُرْشِدِ

وهذا الاتجاه السياسي لدى الجاهليين غالباً ما تجده في غرض الفخر أو الهجاء أو المدح، ومن ذلك مدح زهير بن أبي سلمى للهرم بن سنان والحارث بن عوف لما أقاما السلم بين قبيلتي عبس وذبيان بقوله^٤:

يَمِينًا لِنِعَمِ السَّيِّدَانِ وَجِدْتُمَا عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَجِيلٍ وَمُزِمٍ
تَذَارَكْتُمَا عَبَسًا وَذُبْيَانًا بَعْدَمَا تَفَانُوا وَذَفُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَمٍ

ففي هذه الأبيات يظهر لنا قدم العلاقة بين الشعر والسياسة في الأدب الجاهلي. وفي زمن البعثة المحمدية قامت أول دولة في المدينة المنورة فنشبت العديد من الحروب بين دولة الإسلام ومجتمع الكفر، فظهر فرسان من نوع خاص. ألا وهم شعراء الدعوة الذين يشتركون في معانهم مع عامة شعراء الاتجاه السياسي في العصر الحديث ومن أولئك حسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحه واقتصر الشعر السياسي في تلك الفترة على إظهار دين الحق، وفي عهد الخلفاء الراشدين كان هذا الشعر يؤدي دوره في إبراز دور الخلفاء في نشر الدين

^١ انظر: الفيروز آبادي، مجد الدين محمد، القاموس المحيط، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ط ٨، ١٤٢٦هـ)، باب السين، فصل السين.

^٢ انظر: الخواجة، إبراهيم شحادة، شعر الصراع السياسي في القرن ١٢هـ، (الكويت: شركة كاظم للنشر، ١٩٨٤م)، ص ٨.

^٣ انظر: ابن أبي الصمة، دريد، ديوان دريد بن أبي الصمة، تحقيق: عمر عبد الرسول، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠م)، ص ٦٢.

^٤ انظر: أبي سلمى، زهير، ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح: حمدو طماس، (بيروت: دار المعرفة، ١٤٢٦هـ)، ص ٦٦.

من خلال الفتوحات الإسلامية ثم اختلف اتجاه الشعر السياسي بعد مقتل عثمان رضي الله عنه فبدأ الصراع على الخلافة فظهرت طوائف عدة منها من يشايح أهل البيت ومنهم من خرج على الخلافة وأصبح لكل جماعة شعراؤها الذين يدعون بأحقية من يناصبون في الخلافة، واستمر هذا الاتجاه خلال عصر الدولة الأموية والعباسية وما تلاها من دول متتابعة مع ظهور بعض القصائد في تحفيز الدولة الإسلامية للخلاص من الصليبيين^١، وامتد ذلك حتى العصر الحديث مع اهتمام الشعراء بالوعي القومي ومقاومة الاستبداد والظلم سواء من المستعمر أو الحاكم عربيا كان أو أعجميا.

وظهرت معاني الشعر السياسي في هذه الفترة متعددة الموضوعات ما بين رفض الاستعمار وتحفيز الشعور القومي وإثارة الثورات الداخلية كوسيلة للخلاص من الظلم، وامتألت دواوين الشعراء في هذه الفترة بالعديد من القصائد التي تصور أنواع القهر الذي تعرضت له الأمة العربية في مختلف أقطارها.

وستحاول هذه الدراسة تتبع نماذج من الشعر السياسي في إقليم الحجاز في فترة ضعف الدولة العثمانية، وقبل الدخول في عرض تلك النماذج الشعرية لابد لنا أن نقرب من معالم هذا الإقليم، وللتعرف على هذا الإقليم لابد من تحديد موقعه، ومن يتبع حدود هذا الإقليم الجغرافية يجد أن هناك خلافاً بين المؤلفين قديماً وحديثاً في تحديده حيث أخذ مصطلح الحجاز حيزاً ليس يسيراً في المعاجم العربية، فتناول المؤلفون اسم هذا الإقليم بالوصف والتعليل، حيثُ دُكر في سبب تسميته بهذا الاسم لأسباب عدة أغلبها يتعلق بموقعه الجغرافي ومن تلك الأسباب:

أن الحجاز سُمي بذلك لأنه حجز بين هضبة نجد وسهل تهامة، وقيل لأنه حجز بين نجد والسرّة، وقيل لأنه فصل بين الغور ونجد، ونُقِل في معجم لسان العرب عن الأصمعي أنه سُمي حجازاً لأنه يُحتَجَزُ بالجمال، ونقل عن الخليل: أَنَّهُ سُمِّيَ حِجَازاً لَأَنَّهُ فَصْلٌ بَيْنَ الْغُورِ وَالشَّامِ وَبَيْنَ الْبَادِيَةِ، وذكر عن الأصمعي تحديده لمدن الحجاز باثنتي عشرة داراً وذكر منها المدينة المنورة، وقيل إنّما سُمِّيَ بالحجاز لأنه حجز بين بلاد تهامة وبلاد نجد، فمكّة تهامية والمدينة حجازيّة والطائف حجازيّة؛ ودُكرَ عن حدّ الحجاز أنه من معدن النقرة إلى المدينة، فنصفُ المدينة حجازيّ ونصفها

^١ انظر: الجاردي، عباس، في الشعر السياسي، (الدار البيضاء، دار الثقافة، ١٩٧٤م)، ص ٧-٦١.

تهمي، وذكر عن ابن أبي شَبَّة أن المدينة حجازية^١، ونُقِلَ عن الأصمعي: "الحجاز من تخوم صنعاء إلى تخوم الشام، وإنما سُمِّي حجازاً لأنه حَزَبٌ بين تهامة ونجد"^٢.

الحياة السياسية في الحجاز

منذ العقد الثاني من القرن العاشر الهجري وبلاد الحجاز تحت الحكم العثماني حيث سَلَّم الشريف بركات^٣ مفتاح الكعبة المشرفة طوعاً للسلطان العثماني سليم الأول بعد بسط نفوذه على مصر في جمادى الآخرة عام ٩٢٣هـ. وتم ذلك لخوف الشريف بركات من اقتحام السلطان العثماني لإقليم الحجاز وإنهاء حكمه وأُمتد حكم العثمانيون على الحجاز بعد ذلك وشهد الكثير من الأحداث^٤، ولعل من أبرزها إفشال كل المحاولات الرامية لإسقاط الحرمين الشريفين في يد المستعمرين، ومن تلك محاولتين برتغاليتين لاحتلال مدينة جدة عامي ٩٢٣هـ و٩٢٦هـ^٥.

وكانت سياسة الدولة العثمانية تجاه إمارة الأشراف سياسة تهدف إلى نزع السلطة منهم تدريجياً من بدعوى إصلاح النظام الإداري، وإدخال تشريعات تزيد من مركزية إدارة الحجاز وربطه باستانبول مستغلين التنافس بين أمرائه، والإيحاء لهم بوجوب طاعة السلطان، ناهيك عن إضافة الدولة العثمانية لبعض الوظائف الإدارية التي تضعف حكم الأمير كوظيفة المحافظ الذي "له من النفوذ ما يضاهي نفوذ الأمير إن لم يزد عليه"^٦ فزادت الدولة العثمانية صلاحيات والي العثماني في مكة والمدينة المنورة، ففي المدينة أعطي مشيخة الحرم، والحق في عزل الأمير، وصلاحيات تحريك القوات، وتعيين القاضي، وقائد الحامية العسكرية في القلعة^٧.

^١ انظر: ابن منظور، لسان العرب، (م. سابق)، مادة (ح ج ز).

^٢ انظر: الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت الرومي البغدادي، معجم البلدان، ج ٢، (بيروت: دار صادر، ١٩٥٥م)، ص ٢١٨.

^٣ هو: محمد بن بركات بن محمد بن بركات بن الحسن بن عجلان أبو نعي شريف حسني ولد عام ٩١١هـ تولى إمارة مكة عام ٩٣١هـ، وتوفي سنة ٩٩٢هـ، وانظر: الزركلي، الأعلام: ج ٦، ص ٥٢.

^٤ انظر: بدر، عبدالباسط، التاريخ الشامل للمدينة المنورة، (المدينة المنورة: مركز بحوث ودراسات المدينة المنورة، ط ١، ١٩٩٣م)، ج ٢، ص ٢٢٩-٢٣٠.

^٥ انظر: الشناوي، عبد العزيز محمد، الدولة العثمانية دولة إسلامية مفترى عليها، ج ٢، (القاهرة: مكتبة الأنجلو، ١٩٨٦م)، ص ٨٦١ و٨٦٢.

^٦ انظر: السباعي، أحمد تاريخ مكة، (مكة: دارنمة للطباعة، ١٣٩٩هـ)، ج ٢، ص ٥١٥.

^٧ انظر: دحلان، أحمد بن زني، تاريخ أشراف الحجاز، خلاصة الكلام في بيان أمراء البلد الحرام، تحقيق: محمد أمين توفيق، (الكويت: دار الساق، ط ١، ١٩٣٣م)، ص ٧٢-٧٣.

وبهذا التنظيم أصبحت المدينة المنورة تابعة للأشراف من جهة، وتحت عين الدولة العثمانية من جهة أخرى، ولذلك أهملت فدخلت في عزلة سياسية، وأصبحت مكة المكرمة مركز الإمارة مكة وموقع الحدث والصراع بين الأشراف على إمارتها، ومع إهمال الأشراف للمدينة إلا أنهم استفادوا من مواردها؛ فأمرؤا بتحويل دفع رسوم زيارة المسجد النبوي إلى مكة حيث يدفعها الحاج أو المعتمر الراغب في ذلك مرة واحدة لإمارة مكة^١، وكان ذلك في القرنين العاشر والحادي عشر الهجري حيث كانا قرنن هادئين في حياة المدينة السياسية.

وفي مطلع القرن الثاني عشر الهجري زاد تنافس أمراء مكة من الأشراف على إمارتها، ولم تُرسل إمارة مكة المنح المعتاد إرسالها للقبائل المجاورة للمدينة لقاء عدم تعرضهم للحجاج والزوار، فهاجمت بعض تلك القبائل المدينة المنورة، ونهبت أطرافها، ومن نتائج ذلك الانشغال والتسابق على تولي الإمارة أيضاً نشوب نزاعات في مجتمع المدينة المنورة في حدود عام ١١٢٧هـ.

سيمائية الشعر السياسي في الحجاز

إن البحث عن المعنى من خلال بنية الاختلاف والبنى الدالة ولغة الشكل هو مبدأ التحليل السيميائي^٢ وكما عرفنا أن تحليل الخطاب الذي يبرز القدرة على بناء إنتاج الأقوال والتي يمكن استنباطها من العلامات المتاحة في النصوص الشعرية السياسية، وهذا من منطلق أن هذه العلامات ذات نظام قائم بذاته داخل النصوص، وهي ما يوفر لنا فهما لسياقات الخطاب السياسي الشعري من خلال إعادة تشكيله وقراءته بالطرق السيميائية عليه نظرا لكثافة المتتابعات فيه مع قصر النص الذي لا يتجاوز بضع صفحات، وهذا يتيح للدارس تتبع خصائص النص السياسي من الناحية الصوتية والتركيبية والمعجمية، ومحاولة الخروج منها بأنساق وعلامات خاصة به.

والمتتبع للشعر الحجازي نهاية العهد العثماني سيجد اتساعا عظيما فيه حيث طرق أولئك الشعراء موضوعات متعددة يستحيل على هذه الورقة الامام بجميع تلك الأنساق والجمع بينها،

^١ انظر: بدر، عبد الباسط، التاريخ الشامل للمدينة المنورة، (المدينة المنورة: مركز بحوث ودراسات المدينة المنورة، ١٩٩٣هـ)، ج ٢، ص ٣٤٦.

^٢ انظر: السباعي، تاريخ مكة، المرجع السابق، ج ٢، ص ٣٣٧.

^٣ انظر: الأنصاري، عبد الرحمن، تحفة المحبين والأصحاب في معرفة ما للمدنيين من الأنساب، تحقيق: محمد العروسي المطوي، (تونس: المكتبة العتيقية، ط ١، ١٣٩٠هـ)، ص ٦٨.

^٤ انظر: حمداوي، جميل، مدخل إلى المنهج السيميائي، نقلا عن: جان كلود كوكيه، مجلة عالم الفكر، الكويت: المجلد الثالث، مارس ١٩٩٧م.

ولكن سيتم تتبع الخطوط العريضة لهذا الشعر مع محاولة التركيز على جميع مضامين الشعر السياسي في تلك المدة في محاولة للخروج بتحليل سيميائي مع عرض بعض النماذج الشعرية المختارة.

أولاً: مستوى الخطاب الدلالي العام

تنوعت مضامين الشعر السياسي الحجازي وتعددت موضوعاته وإن تتبعنا هذه الموضوعات سنجد أنها تدور في مجموعة من العناوين المختلفة، ولكل عنوان منها عدة موضوعات تشترك فيما بينها في عدة دلالات تربط بينها ويمكن حينها أن نقول بأنها ذات عنوان مشترك، ومن أبرز تلك المضامين السياسية، شعر النكبات والفتن: ويعني بعرض الفتن التي لحقت بالمجتمع الحجازي، وقد عرفنا أن بداية القرن الثاني عشر في الحجاز كان فترة اضطراب وتذبذب بسبب ضعف إدارة السلطان لأمور الدولة، وهذا أدى إلى تنافس المتنفيين على الإمارة في الحجاز وأثر ذلك على استقرار المجتمع الحجازي بشكل عام، فظهرت العديد من الفتن، ومنها على سبيل المثال لا الحصر فتنة الأغوات^١، وتلا ذلك صراع الفرق العسكرية، كفتنة (النوبتجية)^٢، وثورة حسن كابوس^٣، وانتقام الشريف سرور^٤ من أهل المدينة عام ١١٩٤هـ. وقد صور الشاعر جعفر البيتي^٥ شيئاً من هذه

^١ انظر: استخدمت كلمة آغا في الحجاز لتسمية مجموعة من الرجال الخصيان سخروا أنفسهم لخدمة الحرمين الشريفين. انظر: عبد الغني، عارف أحمد، تاريخ أمراء المدينة المنورة، (دمشق: داركنان، ١٤١٧هـ)، ص ٢٥٠ و ٢٥٢، وينظر: نصر، أحمد عبد الرحيم، أغوات الحرمين الشريفين (دراسة تاريخية مقارنة)، (كوالمبور: دار التجديد، ١٩٨٦م)، ص ١٥-١٦.

^٢ وصلت أول حامية عسكرية عثمانية للمدينة ٩٣٩هـ من خمسين رجل لحراسة عمال بناء سور المدينة، ثم كونوا نواة القوة العسكرية التي تتألف من أربعة فرق أو ما يسمى بأوجقة الجيش وهم: (وجاق الإنكشارية): وهم أشد الفرق الشديدة المخصصة للحراسة، (وجاق النوبتجية): وهم فرقة عسكرية من المشاة، (وجاق الإسماعيلية): وهم مجموعة الفرسان، (وجاق القلعة) وهم فرقة ترابط لحراسة قلعة المدينة. انظر: بدر، عبد الباسط، التاريخ الشامل، المرجع السابق، ج ٢، ص ٣٣٨-٣٤٣، وانظر: الأنصاري، تحفة المحبين، المرجع السابق، ص ٤١١.

^٣ هو: أحد أفراد وجاق النوبتجية كان رجلاً شجاعاً مشهوراً، اشتهر ببيع الحبوب في باب المصري، قتله جماعة من أهل القلعة في دكانه سنة ١١٥٦م، انظر: بدر، عبد الباسط، التاريخ الشامل، المرجع السابق، ٣٣٨/٢-٣٤٣، وانظر: المدني، جعفر بن السيد حسين، الأخبار الغربية فيما وقع بطيبة الحبيبية، ط ١، (القاهرة: مطبعة الخانجي، ١٤١٣هـ)، ص ٣٨.

^٤ هو: الشريف سرور بن مساعد بن سعيد بن سعد يتصل نسبه إلى أبي نعي الأكبر الحسيني الهاشمي القرشي أمير مكة و السلطان الحجاز، ولد في حدود سنة ١١٦٧ هـ في مكة المكرمة. توفي عام ١٢٠٢ هـ انظر: عبد الغني، عارف أحمد، تاريخ أمراء المدينة المنورة، (دمشق: داركنان، ١٤١٧هـ)، ص ٣٩١ و ٣٩٢.

الفوضى التي عصفت بالمدينة في تلك الفترة، ومنها فتنة العهد الواقعة سنة ١١٣٤هـ وتقع في أكثر من تسعين بيتاً وصور فيها الأحوال العامة بالمدينة المنورة فيقول^١:

المجد تحت ظلال سمر الذبل	وظبا القواضب والجياد القفل
الموريات العاديات ضوابعاً	الصفافيات النافرات الجفن
لا عاش من ترضى المذلة نفسه	طوعاً وعن شاو المفاخر يأتلي
تعست حياة لا تشاب بعزة	غبراء بين مهابة وتذل

فيلاحظ أن الخطاب الشعري قد ارتكز على بعض الاشارات الهامة فهو يشير إلى ما تحققه القوة العسكرية في رفع الظلم الحاصل من الأغوات، فرفع الظلم هو الإشارة الأولى لأغلب هذه القصائد الواصفة لحالة المسلمين في حالة الفتن السياسية وهذا الخطاب يكرره في قوله: (لا عاش من ترضى المذلة نفسه) ولهذا الشاعر أيضاً مقدمة أخرى تشتمل على ذكر الظلم ووجوب التفكير فيه فإن عاقبته وخيمة حيث قال ناصحاً أمير مكة، ويطلب منه إيقاف الظلم الحادث على المسلمين عام ١١٤٨هـ فقال:

قفوا تَنْظُرُوا آثارَ مَا فَعَلَ الظُّلْمُ وجوسوا خِلَالَ الدَّارِ تُنَبِّئُكُمْ الْأَكْمُ^٢

فذكر الظلم والتذكر فيه ومزجه بالمعاني الإسلامية صفة واضحة في الاستهلاات المتكررة لشعر النكبات السياسية في تلك الحقبة وهذا الخطاب السياسي يستمد أولئك الشعراء من قول الله: (وَالَّذِينَ آمَنُوا وَلَمْ يَلْبِسُوا إِيمَانَهُمْ بِظُلْمٍ أُولَئِكَ لَهُمُ الْأَمْنُ وَهُمْ مُهْتَدُونَ)^٣، ويظهر أيضاً تكرار ذلك الاتجاه المستنكر للظلم في تلك المقدمة الباقية التي يقول فيها الشاعر البيهتي في فتنة حسن كابوس عام ١١٥٥هـ:

^١ هو: جعفر البيهتي السقاف باعلوي الحسيني، ولد بالمدينة سنة ١١١٠هـ، كان شاعراً مجيداً، وبرع في الطب، انظر: الأنصاري، تحفة المحبين، المرجع السابق، ص ١٢٣.

^٢ انظر: الحسيني، محمد بن رضي، الشعر في المدينة في القرن الثاني عشر، (جدة: دار العلم، ٢٠٠٢م)، ص ١٧٦-١٨٢.

^٣ انظر: البيهتي، ديوانه، ص ٢٩.

^٤ سورة الأنعام: الآية ٨٢.

بكى على الدار لما غاب حامها
يا دمنة سلبت منها بشاشتها
وجر حاكمها فيها أعادها
فمن معيني بأحزان يضاعفها
وألبيت من ثياب المحل باقيها
يا صاح ناد البواكي وابك أنت معي
علي؟ من لعيوني؟ من يواسيها؟
من الأسى فبمن نرجوا تأسيها

فالبكاء من شدة الظلم والدعاء متكرر في الشعر الحجازي الموصوم بالفتنة، ومن ذلك أيضا ما نظمه محمد سعيد سفر^٢ حيث قال في فتنة الحرة وهي فتنة وقعت على أهل المدينة في سبعة أشهر استبيحت فيها الدماء من عام ١١٥٦هـ^٣:

عَلَى بَلْدَةِ الْمُخْتَارِيِّبِ وَيُنْدَبُ
وَيُحْزَنُ مِمَّا قَدْ أَتَاهَا مِنَ الْبَلَى
وَيُشْكِي إِلَى اللَّهِ الْعَظِيمِ وَيُرْعَبُ
وَيُرْهَبُ مِمَّا حَلَّ فِيهَا وَيُرْعَبُ

وتستمر النكبات في المجتمع الحجازي نهاية العهد العثماني وتكرر السمة الغالبة على مطالع تلك القصائد فالشاعر أحمد الجامي^٤ نظم قصيدة في وصف فتنة ١١٨٩هـ والمسماه بفتنة الدوس حيث ابتدأها بذكر التحسر على ما حصل في المسجد النبوي الشريف من تعطيل لذكر الله فيقول:

وَمَسْجِدُهُ السَّامِي عَدَا جَبْخَانَةً وَحِصْنًا حَصِينًا عَاقَهُ الْفُرْضُ وَالنَّدْبُ
فِيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ لَهَا فِي قِيَامِهَا عَلَى سَاقِهَا أَصْلَ فَيَصْفَى لَهَا الْقَلْبُ
وَهَلْ هُوَ هَدْمٌ فِي الشَّرِيعَةِ وَقَعَ فَقَامَ لِتَغْمِيرٍ لَهُ ذَلِكَ الْجِزْبُ

ويشارك في ذات الخطاب ما كتبه عمر الداغستاني حيث قال في فتنة الشريف سرور عام ١١٩٤هـ:

^١ انظر: البيهقي، جعفر، ديوان البيهقي السقاف، (الرياض: مخطوطات مكتبة جامعة الملك سعود)، ص ١٤.
^٢ هو محمد بن سعيد بن سفر أمين ولد عام ١١٧٧هـ، سافر إلى تركيا لطلب العلم ومنها إلى مصر والشام، وأصبح خطيباً وإماماً، وكف بصره واشتغل بالتدريس توفي عام ١١٩٤هـ، ينظر: الأنصاري، تحفة المحبين، (المرجع السابق)، ص ٢٨٣.

^٣ انظر: الحسيني، الشعر في المدينة في القرن الثاني عشر، (المرجع السابق)، ص ١٨٦.
^٤ هو: أحمد بن عمر بن حمزة البساطي، ولد سنة ١١٥١هـ، كان إماماً وخطيباً، انظر: الداغستاني، تحفة المحبين، (المرجع السابق)، ص ٩٦.

^٥ انظر: الحسيني، الشعر في المدينة في القرن الثاني عشر، (المرجع السابق)، ص ١٩١-١٩٤.

أَمَّا سَمِعَتْ بِمَا قَدْ صَارَ فِي بَلَدِ الْ
مِنْ مُحَدَّثَاتِ أُمُورٍ أَحَدَتْتِ فِتْنَا
مُخْتَارَ طَهَ الْمُرْجَى سَيِّدُ الرُّسُلِ
وَالنَّاسُ فِي شُغْلٍ مِنْهَا وَفِي شُغْلٍ^١

فهذه الاستهلاكات خطاب صريح يدعو فيه الشعراء أولئك المعتدين عليهم إلى العودة إلى الله والخوف من عقابه ومراعاة حرمة البيت المقدس إضافة إلى تذكيرهم بمعنى الظلم ووجوب الوقوف، وعدم سفك الدماء وسلب حقوق الناس وأموالهم، وصيغة الخطاب الاستهلاكي هذا ظهر في مقدمة مجموعة من القصائد التي استعرضناها في شعر الفتن والنكبات واحتوت ثانيا هذه القصائد على مضامين أخرى حيث وصفت الحالة الدينية والأمنية لذلك الزمن فالصلاة معطلة مثلما يصفها البيهقي حيث يقول:

أَشَدَّ دَارٍ خَرِبًا لَا عِمَارَها
دَارَاتِي هَدُمَهَا مِنْ كَفِّ بَانِهَا^٢

ومن هنا يمكن لنا ادراك الكثافة العلاماتية لهذا الخطاب الموحد فنجد متلائما مع حالة ذلك العهد ويتفقون أيضا في قضية وجوب رفع الظلم فالبيهقي يقر تلك الحقيقة فيقول:

وتعاهدوا في الله أن يتناصروا
في الدين لا يخشون لوم العدل^٣

وبذات الخطاب يؤكد محمد سعيد سفروجوب رفع الظلم عَن ظلم عام ١١٥٦ هـ فيستنصر الأشراف:

أَغِيثُوا أَغِيثُوا بَادِرُوا دَارَ جِدْكُمْ
فَقَدْ حَرَقَتْ الْأَعْرَابُ فِيهَا وَخَرَبُوا^٤

ومن ذلك قصيدة الشيخ محمد العمري في وصف تهجير أهل المدينة المنورة بسبب مشاركة الدولة العثمانية في الحرب العالمية حيث اخلت من أهلها، وظلوا بتركيا حتى سمح لهم بالعودة بعد توقف الحرب، ووجدوا دورهم مسروقة ومزارعهم ميتة^٥ ومما قاله:

^١ انظر: المدني، الأخبار الغربية فيما وقع في طيبة الحببية، (المرجع السابق)، ص ٩٨.

^٢ انظر: البيهقي، ديوان البيهقي السقاف، (المرجع السابق)، ص ١٥.

^٣ انظر: المرجع السابق نفسه، ص ١٣.

^٤ انظر: الحسيني، الشعر في المدينة في القرن الثاني عشر، (م. سابق)، ص ١٨٦.

^٥ انظر: السبت، عبد الرحمن بن أحمد، شاعر العمود الثلاثة- عمر بن إبراهيم البري، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ط ١، ١٤٢٤هـ)، ص ٥٤.

وَاسْتَفْرَغْتَ جُهْدَهَا فِي رُبْعِكَ الْمَحَنِّ
وَالْحَرَّتَانِ وَمَرَأَى أَرْضَهَا الْحَسَنِ
آيَاتِهِ فَاسْتَعَارَتْ نُورَهَا الْمُئِدْنَ
يَبْغِي الْمُتَوْبَةَ أَوْ يَشْتَاقُهُ عَطَنَ
رَأَى يَحِلُّوْا بِعَيْنِي مُسْلِمٍ وَطَنَ
حَمْرَاءَ غَرْنَاطَةِ مَا مُصِرِّمًا الْيَمَنَ^١

دَارَ الْهُدَى خَفَ مِنْكَ الْأَهْلُ وَالسَّكَنُ
عَقَا الْمُصَلَّى إِلَى سَلْعٍ إِلَى جُشَمِ
مَنَازِلَ شَبَّ فِيهَا الدِّينُ وَاكْتَمَلَتْ
لِأَيِّ أَرْضٍ يُشَدُّ الرَّخْلُ رَاكِبَهُ
أَبْعَدَ رَوْضَتِهَا الْغَنَّا وَقُبَّتِهَا الْخَضُ
مَا غُوطَةُ الشَّامِ مَا نَهْرُ الْأَدْبَلِ مَا

ومن هنا نرى أن الاتفاق في انساق الخطاب السياسي جاء متواترا في أغلب تلك النماذج السابقة ولعلنا نستقصي ذلك أيضا في مضمون آخرون من ذلك وصف بعض انجازات الدولة العثمانية مثل مشروع قطار الحجاز الذي تغنى به بعض الشعراء فالأسكوبي^٢ يمتدح سياسة عبد الحميد الثاني في إنشاءه^٣:

لِزَمَانِهِ فَخَرَّ عَلَى الْأَزْمَانِ
شُكْرُهُ يُتْلَى بِكُلِّ لِسَانٍ
بِدُنُوهِ وَوُصُولِهِ لِمَعَانٍ
هَرَّ وَهَلَّ سِوَاهَا مُمَكِّنَ بِمَكَانٍ؟
وَلَوْ أَنَّ فِيهَا سَاعِدَ الثَّقَلَانِ
قَرَّبَتْ، وَهَذَا الْبَيْتُ ذُو الْأَرْكَانِ
مُتَجَاوِرَيْنِ تَجَاوَرِ الْإِخْوَانِ

سُلْطَانَنَا عَبْدُ الْحَمِيدِ الثَّانِي
جُلِبَتْ مَرَآيَاهُ الْقُلُوبِ، وَأُوجِبَتْ
قَلَمُهُ خَطَ الْحَدِيدِ مَسْرَةً
وَمُقَاخِرًا نَالَهَا أَحَدٌ سَوَا
هِمَمِ الْمُلُوكِ تَقَاعَسَتْ مِنْ دُونِهَا
هَذِي مَعَالِمَ (طَبِيبَةٍ)، يَا حَبْدَا،
فَكَأَنَّهَا وَالشَّامَ شَيْءٌ وَاحِدٌ

^١ انظر: أبو بكر، عبد الرحيم، الشعر الحديث في الحجاز، (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٧٧م)، ص ١١٣.

^٢ هو: إبراهيم بن حسن بن حسين بن رجب الأسكوبي، ولد بالمدينة المنورة سنة ١٢٦٤هـ، وتوفي سنة ١٣٣٢هـ تربى في بيت علم وخلق فولده تتلمذ على يد مشايخ المسجد النبوي الشريف، وأصبح بعد ذلك من أئمنته، ينظر: الزركلي، خير الدين، الأعلام قاموس لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، (بيروت: دار العلم للملايين، د.ت، ط ١٥)، ج ١، ص ٢٩.

^٣ انظر: الأسكوبي، إبراهيم بن حسن، ديوان إبراهيم الأسكوبي، تحقيق: محمد العيد الخطراوي، (المدينة المنورة: مكتبة دار التراث، ط ١، ١٤٠٩م)، ص ٦٥.

ويشارك الشيخ محمد العمري (ت: ١٣٦٥هـ) في هذا الشعور الوطني المعترز بالمشروع الحضاري للدولة العثمانية في إنشاء خط القطار فيقول^١:

هَمِّمِ الْمُلُوكَ عَظِيمَةَ الْأَثَارِ تُدْنِي الْبَعِيدَ النَّازِحَ الْأَقْطَارِ
وَشَوَامِخًا شُمُّ الْأَنْوَفِ تَزَحْزَحَتْ لَا يُسْتَطَاعُ صُعُودُهَا لِلْسَّارِي
خَطٌ عَلَيْهِ بَوَاحِرُ مَوْقُورَةٍ مِثْلُ الْجِبَالِ خَفِيفَةِ التَّسْيَارِ
جَبَلٌ عَظِيمٌ مِنْ حَدِيدٍ صَامِتٍ يَجْرِي عَلَى عَجَلٍ بِأَمْرِ النَّارِ

فإذا نظرنا إلى هذين النموذجين وجدناهما يشتركان في إذكاء حالة من النشوة الوطنية حيث يمجدان هذا العمل الذي أضفى للأمة في وقتهم مزيدا من العزة على الرغم من محاربة بعض القوى الاستعمارية لهذا المشروع إلا أن قوة الخليفة كانت كافية لتحدي جميع المصاعب لربط أجزاء بلاده ويشير الخطاب السياسي في ذكر هذا الإنجاز إلى القوة العسكرية التي يمنحها هذا القطار لهذه الخلافة المترامية الأطراف فهو رمز للقوة والعزة وهذا فيه تأييد لسياسة الدولة العثمانية الداخلية وهي رسالة قوية للخارج.

وبما أن السياسة ذات اتجاهات تختلف باختلاف المصالح والرؤى فإن شعراء تلك المدة أنفسهم اختلفت اتجاهاتهم السياسية، وتباينت مواقفهم إزاء بعض القضايا، وهذا يعطينا نوع آخر من السيميائية القائمة على الجمع بين الدلالات المختلفة، ومن ذلك موقف الشعراء في تلك الحقبة من الثورة العربية الكبرى خصوصا بعد أن أفسد حزب الاتحاد والترقي صورة الدولة العثمانية في أعين المسلمين ومن ذلك ما نظمته الشاعر عبد المحسن الصحاف^٢، فأشدد يستنهض الأمة العربية للقيام للخلاص من سيطرة الأتراك بعد أن أفسد حزب الاتحاد كل الوشائج الدينية التي تربط العرب بالدولة العثمانية ومن قصيدته^٣:

فَهَبُوا يَا بَنِي الْأَوْطَانِ هُبُوا لِأَهْلِ الْإِتِّحَادِ الْخَائِنِينَ
وَقُومُوا يَا بَنِي الْمُخْتَارِ قُومُوا لِجَزْبِ الْخُزْيِ بَلْ لِلْمُفْسِدِينَ
إِلَى فَتْكَ الْأَعَادِي فَاشْرِبُوا وَتَخْلِيصِ لِعُرْبِ هَاتِفِينَا

^١ انظر: أبو بكر، الشعر الحديث في الحجاز، (المرجع السابق)، ص ١١٠.

^٢ هو: عبد المحسن بن يعقوب الصحاف، شاعر عاش في بؤس ولد في البحرين عام ١٢٩١هـ، انتقل مكة وتوفي فيها سنة ١٣٥٠هـ، انظر: الزركلي، الأعلام، ج ٤، ص ١٥٣.

^٣ انظر: الفوزان، إبراهيم فوزان، الأدب الحجازي الحديث، ج ١، (القاهرة: الخانجي، ١٤٠١هـ)، ص ١٩٣.

هَلُمُّوا وَاهْرَعُوا مِنْ كُلِّ فَجٍّ فَإِنَّ اللَّهَ مَوْئِي الْمُؤْمِنِينَ

وعلى النقيض من تلك النظرة نجد خطاب الشيخ محمد العمري يخالف ماذهب إليه الصحاف^١
 حَدُّ الْخِلَافَةِ مِنْ يَجْتَازُهُ ظُلْمًا وَمَنْ أَبَاحَ حِمَاَهَا يَنْسُ مَا افْتَحَمَا
 وَمَنْ يُّثِرُ فِتْنَةً عَمِيَاءَ سَاكِنَةٍ فَهُوَ الَّذِي هَتَكَ الْإِسْلَامَ وَ الْحَرَمَا
 أَبُو الْفُتُوحَاتِ فَخَرُ الدِّينِ نَاصِرُهُ حَامِي الْخِلَافَةِ إِنْ حَقَّ لَهَا اهْتَضُمَا
 مُدْرِبُ عَارِفٍ بِالْحَرْبِ ذُو خِدَعٍ تَخْفَى عَلَى الْوَهْمِ لَا يَأْلُو بِهَا نَقَمَا
 مَنْ لَا يُهَابُ الرَّدَى وَالْمُوتَ مُكْتَسِحٍ وَلَا يَنَامُ عَلَى وَثَرٍ إِذَا ظَلَمَا
 مَنْ غَارِ فِي (غَائِرٍ) وَالْمُوتَ يَتَّبِعُهُ وَالرُّوعَ لَمْ يَبْقَ فِي تِلْكَ الْوُجُوهُ دَمَا

فاختلاف الخطاب السياسي الموجه إلى المجتمع الحجازي متباين بين الشعارين فالصحاف يدعوا إلى الثورة على خيانة جماعة الإتحاد والترقي، ويعلنها ثورة على الظلم وببايع الشريف بالولاية بينما الشيخ العمري يرى عدم شرعية تلك المبايعة التزاما منه بالفكرة الاسلامية ويحذر من خلع البيعة بل ويرى أن الدعوة للثورة فتنة عمياء وهذا التباين وتلك الثنائية المختلفة في الخطاب السياسي يظهر لنا أن الدلالات السيميائية كانت مختلفة من ناحية المضمون الذي يؤمن به كل فريق.

ثانياً: المستوى المعجمي

إن للألفاظ ومعانها أهمية كبيرة في الحقل الدلالي للقصيدة السياسية، فتركيز الشعراء على بعض الألفاظ ينتج لنا سيميائية خاصة يمكننا أن نمزجها مع مجموع التجارب التي حدثت في ذلك العهد، ومن ذلك ما ظهر في بعض الأبيات السابقة من إظهار لمستوى الفجعية التي حلت بساكني إقليم الحجاز بسبب ما ألمَّ بهم من نكبات، ومن تلك الألفاظ: (الذل، تعست حياة، الظلم، غرباء، تذلل، يبكي، يشتكى، يحزن، البلى، يرهب، يربعب، الندب، هدم، محدثات أمور، فتننا، خرابا، لا عمار بها، هدم، حرقنا)، فمجمال هذه المفردات يؤكد ما أصابهم من خوف وانكسار استوجب أن يطلبوا الغوث والنجدة، وهي تدل أيضا على نسق انفعالي يشترك فيه أولئك الشعراء، وتكررت ألفاظ طلب العون في خطابهم الشعري، ومن ذلك: (أغيثوا، هبوا، قوموا، هلموا، اهرعوا)، فهذا المعجم الخاص يتفق مع حاجة الخطاب السياسي إلى تكثيف تلك العلامات المتتابعة لتؤكد على

^١ انظر: أبو بكر، الشعر الحديث في الحجاز، ص ١١٢.

وحدة الأفكار، ففي مجال الفخر بمنجزات الوالي ظهرت ألفاظ خاصة تدل على العزة والقوة، وهي بذاتها إشارات ذات دلالة خاصة، ومن تلك الألفاظ: (المجد، الجياد القفل، عزة، مهابة، فخر، مفاخر، همم، شوامخ، شم الأنوف، مثل الجبال...)، فهذا التضافر في السياق إجراء واع حتى وإن تكاثف بطريقة غير واعية^١ ليدل على فكرة الخطاب الشعري السياسي في هذه القصائد، ويعبر عن توجه ما يفصح عنه من خلال عموم النص الأدبي.

ثالثاً: المستوى التركيبي

لا يمكن إغفال أهمية الجانب النحوي والبلاغي المشكلان للمستوى التركيبي للقصيدة السياسية، ومن أبرز تلك الأساليب النحوية استخدام الأفعال للإيحاء ببعض المعاني، ومن ذلك التكتيف السيميائي في استخدام الفعل الماضي لوصف الوضع الذي آلت إليه حالهم البائسة في ظل تلك المحن، ومن تلك الأفعال: (بكى، وغاب وجرّ، وسلبت، وألبست، صار، وخف، وعفا...)، فمدلولاتها عميقة تقرر حتمية ما أضحووا عليه، ويعطينا فعل الأمر دلالة أخرى حيث يتكثف وجوده في جلّ تلك القصائد ليناشد أصحاب الهمم لرفع الظلم وتأمله، ومن ذلك: (قفوا تنظروا ما فعل الظلم)، (جوسوا خلال الدار تنبيكم الأكم)، و (يا صاح ناد البواكي وأبك أنت معي)، فلفعل الأمر دلالة مميزة اكتسبها من اتصاله بدعوة التحرر والانسلاخ من القهر، ويظهر لنا أسلوب النداء وهو يقارب أسلوب الأمر من ناحية الطلب ففي المثال السابق استخدم الياء وكلمة ناد بمعنى أدع، ومنه أيضاً (يا دمنة سلبت منها بشاشتها) حيث خرج بالنداء إلى معنى أبعد من ذلك حيث يتعجب مما آلت إليه حال المدينة في تلك الفتنة.

كما أن استخدام أسلوب التقديم والتأخير ذو أهمية في الخطاب السياسي فتأخير الفعل المضارع في قول الشاعر: (همم الملوك تقاعست من دونها) فيه زيادة لاختطاف فكر المتلقي وإيضاح إلى أي حد بلغ التقاعس في همم الملوك، ومنه أيضاً تقديم الجار والمجرور، وتأخير الجملة الفعلية في قوله: (على بلدة المختار يبكي ويندب)، وهذا تكتيف للصورة المعنوية المحزنة، وهي زيادة في التركيب السيميائي وتتالي التقديم والتأخير يضفي تكاملاً على المستوى التركيبي من الناحية المعنوية للمتلقى. ووظف شعراء الشعر السياسي في الحجاز الصورة الحسية بطريقة إبداعية من خلال عنايتهم بالقوالب الاستعارية والتشبيهية في قولهم: (فتنة عمياء ساكنة، تعست حياة... غرباء، ألبست ثياب المحل)، وصف حسي للفتنة وحياتهم البائسة، ولا يكمن أهمية هذه الصور البلاغية في تصوير الموقف فحسب بل تمتد قوته إلى نفس المتلقي ليشعر بتحريك تلك الأحداث بأنساق مختلفة

^١ انظر: ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص ٦٢.

تلتف مع مجمل الأنساق الأخرى لتكون الصورة العامة التي تمثل حالة الصورة السياسية وخطابها العام في تلك الفترة.

ومن أهم مبادئ الخطاب السياسي آنذاك اعتماده على الصور الدينية كثيرا والتي اتضحت لنا في بعض فقرات هذه الورقة، إلا أنها على المستوى التركيبي تظهر جلية في استخدامهم للأسلوب الاقتباس، حيث يلامسون آيات الذكر الحكيم، إما لهدف التخويف بالقوة المادية في الخيل التي وصفت بـ:

الموريات العاديات ضوابحا الصافنات النافرات الجفن

أو باقتباس التخويف من إثارة الفتنة التي يتجاوز إحياها كل وصف:

وَمَنْ يُثْرِ فِتْنَةً عَمِيَاءَ سَاكِنَةٍ فَهُوَ الَّذِي هَتَكَ الْإِسْلَامَ وَالْحَرَمَ

رابعا: المستوى الإيقاعي

تميز الشعر السياسي في الحجاز بخصائص إيقاعية أفردته عن غيره من المضامين الأخرى ومن ذلك ميل الشعراء إلى استخدام إيقاعات خارجية تعبر عن صورة الخطاب المراد الإفصاح عنه، ولذلك استخدموا البحور الطويلة ذات الامتداد الصوتي كبحر البسيط والطويل والكمال فهي خير معين في بسط الخطاب السياسي من الناحية الصوتية لإتاحتها للكثير من الإيقاعات المتتالية والطويلة، ومن ذلك قول الشيخ البيهقي:

بكى على الدار لما غاب حاميا وجر حاكمها فيها أعادها

بكى لطيبة إذ ضاعت رعيته وراعها بكلاب البرراعها

يا صاح ناد البواكي وابك أنت معي من الأسى فبمن نرجوا تأسيها

فهذه القصيدة من بحر البسيط المعروف بسهولة إيقاعاته وأوزانه، كما اهتم الشعراء بالإيقاع الداخلي الذي تحدته الكلمات فتوسلوا بصنوف المحسنات البديعية كالجناس والطباق والموازنات، ومن ذلك في النص السابق تكرار كلمة بكى في بداية تلك الأبيات، إضافة إلى حسن التقسيم للجمل الداخلية حيث أعطى ذلك جرسا خاصا يتكامل مع الإيقاع الموسيقي للبحر الشعري ومن ذلك: (بكى على الدار)، (لما غاب حاميا)، (واها لغربتها)، (واها لجائعتها)، (واها لعاريها) فكل جملة تكون إيقاعا داخليا ثنائيا، إضافة إلى أن تتالي الكلمات: (كربتها، عثرتها، جائعها، عاريها) تمثل إيقاعا آخر وهذا يدعم الشاعر في إيضاح خطابه وإيصال فكرة الألم بالرموز الإيقاعية المساعدة له، فتناوب الألفاظ ذو أهمية كبيرة في هذا الخطاب الإيقاعي الدال على الحزن وهذه القصيدة تشبه في

إيقاعاتها الحزينة نونية ابن زيدون^١ التي تهيج على البكاء وتؤكد على لوعة الفراق وهذا يشير إلى سيميائية خاصة تجمع بين الخطاب الشعري الحزين، فالباكي على محبوبته كابن زيدون أو الباكي على فراق محبوبته-المدينة المنورة- من جهة شعراء أهل المدينة المنورة يشتركان في خطاب واحد، ويظهر ذلك جليا بالجمع بين هتين القصيدتين:

أضحى التناهي بدلا عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فمن معيني بأحزان يضاعفها علي؟ من لعيوني؟ من يواسيها؟

وظهر أيضا نوع آخر من أنواع الإيقاع الداخلي ألا وهو التصريح وهو يزيد النص الشعري شحنات موسيقية لامتداده في أشطرب البيت ومن ذلك قول الشاعر:

المجد تحت ظلال سمر الذبل وظبا القواضب والجياد القفل

وقوله:

بكي على الدهر لما غاب حاميا وجر حاكمها فيها أعاديا

فالتصريح الإيقاعي الحادث نهاية العروض والضرب يحسن الموسيقى الداخلية ويزيدها جمالا ورونقا عند السماع، ولكن الأمر يتعدى إلى أبعد من ذلك فهذه الموسيقى لها إيحاءها الخاص في تقوية الخطاب وتزيد إضافة غير مكتوبة إليها، وهذا ما لوحظ في أغلب قصائد الشعر السياسي سواء في تلك القصائد الدالة على الانكسار وطلب العون والتي اتخذت نغما خاصا بها، أو في القصائد الأخرى التي ركزت على جانب القوة والاعتداد في ذات الدولة العثمانية آنذاك.

الخاتمة

إن الخطاب السياسي يتجه في ذلك العصر إلى ثلاث اتجاهات هامة، الاتجاه الأول: يتصل بالحالة الاجتماعية لعموم المجتمعات العربية في ظل ذلك الاضطراب السياسي والفتن المتنوعة التي اجتاحت الدولة العثمانية في نهايتها؛ فعكس ذلك الخطاب تطلعات الأمة الطامحة إلى العزة والأمن والأمان، ويتصل الاتجاه الثاني: بالجانب الوجداني فهذا الخطاب كان متمسًا بتكرار الانفعالية في الخطاب والتضخيم للأحوال الحادثة، وهو بذلك يرسم الجانب النفسي لتلك الأمة التي لا تعرف ما ستؤول إليه أمورها، وأخيرا يعد الخطاب السياسي نصا تاريخيا يوثق الأحداث ويرسخها مع تفاصيل أدق لما هو الحال في تلك المدة.

^١ هو أحمد بن محمد بن غالب بن زيدون ولد في قرطبة كان وزيرا وسفيرا لأمرء الطوائف بالأندلس، اشتهر بحبه لولادة بنت المستكفي، وتوفي عام: ٤٦٣هـ، انظر: الزركلي، الأعلام، ج ١، ص ١٥٨.

إن الشعر السياسي الواصف للنكبات والفتن في اقليم الحجاز ليس مجرد وصف للأحداث السياسية في بشكل قصصي أو تاريخي؛ بل هو تسجيل للتحويلات الاجتماعية الحاصلة، وهذا ما عبر عنه عموم الخطاب السياسي المستفاد من تلك الأحداث التي تعطينا دلالات سيميائية تجمع لنا إشارات هامة عن حالة تلك الفترة.

ونؤكد على أن هذه الورقة محاولة لجمع بعض الإشارات السيميائية للنص الشعري السياسي نهاية مدة حكم الدولة العثمانية، ونظرًا لقصر صفحاتها فقد حاولت تعويض ذلك بإعطاء فكرة عامة عن أشهر المصطلحات التي تطرقت إليها مثل: (السيميائية، الشعر السياسي، الحجاز...)، وهي بذلك تشرع باب البحث العلمي أمام دراسات أعمق تتناول كل جزئية بمزيد من التفصيل والاتساع.

قراءة نقدية في ديوان ليالي غرناطة للشاعر عارف خضير

الدكتور قرني عبد الحليم عبدالله صفا

كلية اللغة العربية والحضارة الإسلامية، برونائي دار السلام

ملخص البحث

يعدّ ديوان ليالي غرناطة الديوان التاسع في منظوقه الدواوين الشعرية العربية للشاعر عارف خضير، شاعر المهجر العربي الآسيوي. هذا البحث يهدف إلى وضع هذا الديوان تحت مهجر النقد الأدبي؛ فيومئ إلى سماته ومصادر الإلهام فيه، ويحدد محاوره التي ارتكز إليها، والمؤثرات التي بدت في مضمونه بيئة وفنا. يرصد البحث كذلك تجربة الشاعر الفريدة في قراءته لتاريخ الفردوس المفقود في بلاد الأندلس، ويبرز قيمته هذا الديوان فنيا باعتباره وثيقة حية لتجربة الشاعر الفنية والحياتية معا، وهي تجربة تمثل أرقى مراحل التطور الفني للشاعر. ومن ثم يكشف هذا البحث عما حفل به هذا الديوان من شفرات فنية تأويلية ودلالة ورمزية وإحداثيّة، صادرة عن قيّارة عذبة النغم قادرة على الركض في مختلف درجات السلم الموسيقي الشعري بأسلوب طلق وأداء بارع ومعاني سامية وعرض رائع.

المقدمة

غرناطة جوهرة المدائن،

ورائدة النفائس

وزهرة الرمان بالأندلس:

ظلت ذكرى الفردوس المفقود بالأندلس تلهب خيال الشاعر، وتذكي إحساسه، وتمور مشاعره، وتسيطر على وجدانه، حتى صهرت تجربته الإنسانية في بوتقة الشعر، واستوت على سوقها، ودنا قطافها؛ فكانت حصيلة الرائعة ديوان "ليالي غرناطة" الذي بين أيدينا، والذي كان يعدّ بمثابة لؤلؤة ثمينة، كانت مستترة في صدفتها الفنية، حتى حان أوان خروجها إلى حيز الوجود، على يد غوّاصها الماهر الشاعر عارف خضير الذي اقتنصها، ومنحها من ذوب نفس، ورهافة حسّ، وثاقب فكره، ما زادها جمالا على جمالها وجعلها تبدو في جوهرها القشيب، الذي يؤكد المقولة الشريفة (إنّ من البيان لسكران)

- ديوان "ليالي غرناطة"

إن فكرة ديوان "ليالي غرناطة" فكرة تجمع بين الأصالة والمعاصرة؛ فهذه فكرة كانت تلجّ على الشاعر منذ أعوام مضت؛ فقد وضعت بذورها الأولى في إحدى قصائد ديوان "فلامنكو" الصادر عام ٢٠٠٥م، حيث يقول الشاعر في إحدى قصائده:

ارقصي في أضلعي

وفي الدم

ارقصي في خافقي المتيمّ

وارجعي لي زمنا

ضاع في الأندلس^١

ومن ثم كان هذا الديوان "ليالي غرناطة" أولى الثمار الشبيهة الناضجة من هذه البذور المباركة. والأندلس –بما لها من رصيد تاريخي وثقافي وديني في الذاكرة العربية- تحتل مكانة فريدة، فهي – من ناحية- تستقر في المنطقة اللاشعورية ذاتها بوصفها الجنة العربية الضائعة، أو الفردوس الأرضي المفقود^٢

وهي من ناحية أخرى ليست ماضيًا وإنما هي إيماءة إلى المستقبل، ومؤشر إلى إمكانات الإبداع المقبلة. كتب أدونيس في رونده ٧-١٠ حزيران ١٩٨٤م: "ليست الأندلس مرآتي ولا هي تعيدني إلى الطفولة، أو إلى ما كنت، على العكس، تدفعني إلى البحث عما لست، بعد الفن، كما يتجلى من هذه الشرفة ليس "جنة ضائعة" وإنما هو الضوء الذي ينير الطريق في هذا المجهول الذي نواجهه. يخاطبنا، أينما توجهنا، نحو ما يأتي: فالأندلس ليست خالدة لأنها عمل اكتمل، بل لأنها الحضور الذي يشع كأنه المستقبل أبدًا.

ولئن صح أن نرجع شعريتها إلى الماضي، فبشرط أساسي هو أن نرجعها عبر المستقبل^٣. وإذا كانت الأندلس بعامة موطن الذكرى ورحم المستقبل معًا فإن مدينة غرناطة هي منها بمثابة واسطة العقد، وهي درة إلى جانب درر أخرى مثل طليطلة وإشبيلية وقرطبة ومجريط وغيرها. يحدثنا التاريخ أن غرناطة –التي تقع في جنوبي إسبانيا- قد تعاقب عليها الرومان والموحدون والمرابطون وبنو الأحمر، واجتذبت –عبر التاريخ- أعلامًا مثل ابن خلدون وابن بطوطة. لقد أسسها المغاربة في القرن الثامن الميلادي، وغدت عاصمة لمملكة غرناطة في ١٢٣٨م. كانت آخر معقل للمغاربة في أسبانيا قبل أن يدخلها الجيش الإسباني في ٢ يناير ١٤٩٢م.

^١ انظر: ديوان فلامنكو، أبوخضري، عارف كرخي، ديوان فلامنكو، (القاهرة: مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٥م)، ص٤٥.

^٢ انظر: عثمان، اعتدال، إضاءة النص، (بيروت: دار الحداثة، ط١، ١٩٨٨م)، ص١٠.

^٣ أدونيس، "أندلس الأعماق"، مجلة الكرمل، العدد ١٣، ١٩٨٤م، ص٩٨.

وتحفل المدينة وأرباضها بالحدائق الغناء ومجالي الطيبة البديعة. يقول الدكتور عبد العزيز سالم:^١ "كان لموقع غرناطة على الضفة اليمنى لنهر شنيل، واختراق نهر حدره لها، أثر كبير في إحاطة الجنان والبساتين بها. وكانت تشرف من الناحية الجنوبية الغربية على سهل فسيح، ويطلّ عليها من الشرق والغرب جبل شلير الذي يغطيه الثلج شتاءً وصيفاً فسّحى بجبل سيرانيفاندا؛ أي الجبل المكسوّ بالثلج. ونهر حدره يشقها من أعلاها، وينبع من جبل شلير، وتلتقط مياهه - في أثناء جريانها في وادٍ شديد الانحدار- برادة من الذهب الخالص يجرفها النهر من الصخور التي تفتتها مياهه.^٢ لا عجب أن تكون هذه المدينة مصدروحي لا ينضب للشعراء والكتّاب. فهذا لوركا و(شاعرننا يهدي إلى روحه قصيدته المسماة "غوة الحمراء")، ابن إحدى قرى غرناطة، ينظم قصيدة عنوانها "غرناطة". وفي بعض نثره يقول:

"غرناطة ما زالت -كما كانت في عهدها العربي- مدينة الفراغ والتأمل والخيال حيث تمر الساعات في بقاء وتثاقل مليئين بالمتعة، وحيث يجتمع الأصدقاء ليتبادلوا الحديث ساعات على قارعة الطريق، حيث لا يجد المقيم بها لذة أكبر من التجول بغير هدف في شعاب حمراء أو الاطلاع من شرفات القصر العربي على جبلها الثلجي الأبيض في ساعات الأصيل ليشاهد أروع منظر لغروب الشمس وأبدع ألوان يمكن أن تخطها يد فنان.

مثل هذه المدينة الهادئة القانعة الكسول هي الجديرة بأن تنتج خير المتذوقين لكلّ ما يخطر على البال: المتذوقين لقدح من زلال الماء، أو لمنظر غروب شمس، أو لرنّة نغم موسيقى، أو لوقع بيت من الشعر^٣

فإذا انتقلنا إلى الأدب العربي الحديث وجدنا أن غرناطة قد ألهمت قبل ذلك ثلاثة على الأقل من شعرائنا: عبد الوهاب البياتي "النور يأتي من غرناطة" وسعدي يوسف "غرناطة" وتخطيط أولي عن حصار غرناطة" وأبو همام "ليلة سقطت غرناطة" وها هو ذا شاعرنا عارف خضيري يقدم لنا ديوانه "ليالي غرناطة" من وحي زيارته لمدينة غرناطة عام ٢٠١٢م.

يتألف هذا الديوان من خمس عشرة قصيدة، متفاوتة المقاطع، ما بين مقطع واحد إلى خمسة مقاطع، متخذة من الشعر الحر شكلاً فنياً لها، رغبة في مواكبة الجديد، وتجنباً لرتابة القديم، وسعيًا لتكثيف الأسلوب والصور.

ويمكن وسّم هذه القصائد بأنها شائقة وثاقبة وذكية ومجسّدة للواقع الذي رصده الشاعر.

^١ انظر: المرجع السابق نفسه، ص ٧.

^٢ انظر: سالم، عبدالعزيز، غرناطة، (القاهرة: مكتبة دار الشعب، ط ١، ١٩٥٩م)، ص ٩٢.

^٣ انظر: المرجع السابق نفسه، ص ٨.

وعلى الرغم من أن عدد قصائد الديوان خمس عشرة قصيدة إلا أنها بمثابة قصيدة واحدة متطاولة، حيث يجمع بينها جميعا الرغبة في رصد الواقع في الفردوس المفقود بالأندلس. ولكن ينبغي الإشارة إلى أن قصيدة (لا غالب إلا الله) هي بلا ريب دزة هذه القصائد، بل إنها حجر الزاوية في بناء هذا الديوان أو هي الجوهرة اللامعة في مفرق هذا الديوان. الحالة الرثائية هي الغالبة على القصائد الثلاث الأولى في هذا الديوان "لا غالب إلا الله" و"غرناطة" و"غوطة الحمراء". ويتوقف الشاعر، بوجه خاص عند لحظة درامية فاجعة سجلتها أقلام المؤرخين والكتاب والشعراء هي لحظة سقوط غرناطة إذ سلمها أبو عبد الله بن الأحمر (والإسبان يسمونه بو باويل) آخر ملوك بني الأحمر لفردناند الثاني ملك نافاريا واراغون وزوجه إيزابلا ملكة قشتالة.

يقول المؤرخ ستانلي لين بول:

"وقف أبو عبد الله في ثلة من فرسانه بسفح جبل الريحان، عند مرور هذا الموكب، فتقدم إلى فرديناند وسلم إليه مفاتيح المدينة، ثم ولى مدينته المحبوبة ظهره منطلقاً إلى الجبل، حتى إذا وصل إلى قرية البذول وهي على مسافة مرحلتين من المدينة فوق مرقب عال من البشرات -وقف يودع المملكة التي نزع منها كما تنزع السنّ القادحة؛ فرأى المرج المتغير وأبراج الحمراء ومنايرها الضاربة في السماء وبساتين جنة العريف وكل ما بغرناطة من جمال وعظمة؛ فأجهش بالبكاء وصاح: الله أكبر. ووقفت أمه عائشة إلى جانبه وهي تقول: حق لك يا بني أن تبكي كما تبكي النساء، لفقد مدينة لم تستطع أن تدافع عنها دفاع الرجال. ولا تزال البقعة التي ودع فيها أبو عبد الله مدينته بدموعه وزفراته تسمى إلى الآن: آخر حشرات العربي. ثم اجتاز أبو عبد الله إلى برّ العدو بإفريقية، حيث كان يعيش بها هو وأبناؤه بالاستجداء وسؤال المحسنين^١.

وهو ما يصوغه عارف خضيري شعراً:

يجلس السفراء في انتظار فارس الفرسان من ملوك العرب

بينما الملك المبجل يغطّ في نومه، لا يدرك

أنه -في غده- سيفقد ما يملك

ويذرف الدمع كربات الحجال

^١ انظر: بول، ستانلي لين، قصة العرب في إسبانيا، ترجمة: علي الجارم، (القاهرة: دار المعارف، د.ط، ١٩٤٧م)،

على مملكة أضاعها ولم يصنها كالرجال.^١

على أن الديوان يضم قصائد أخرى تخلص من هذه القتامة، وتعالج خيوطا مغايرة، مثل قصيدة "أغنية برازيلية" التي نظمها الشاعر في لشبونة عاصمة البرتغال في ١٠/٦/٢٠١٢م، وتتوقد الحواس مستجيبة لجمال المرأة في مثل قصائد "الموسيقى" و"الفراشة" و"رقصة المروحة" و"الفلامنكو" حيث يعكس المعجم اللفظي والإيقاع أحاسيس البهجة والنشوة، ويرسم لوحات فنية مستوحاة من التراث الشعبي الإسباني، ولا سيما في قصيدته (المغني) و(في دروب إشبيلية) وفي الديوان قصيدة من الشعر التأملية ترتد بنا إلى أجواء الفكر الإسباني هي قصيدة "الشيخوخة" التي نظمها الشاعر في روما. هنا ترتقي الظلال على أحوال الشاعر النفسية إذ يتنامى شعوره -مع مضي الزمن- بالوهن والعجز ويزيله ما عهده قديماً في نفسه من فتوة الروح والعقل والبدن وشرة الشباب.

وفي إطار التأملات الحزينة يضيف عارف خضيري في قصيدة الشيخوخة من منطلق إيماني هذا السؤال: ما الذي سنحمله في غدنا من صالح الأعمال يوم نمثل أمام الحق -جلّ جلاله- في يوم الحشر العظيم.^٢

وتومئ قصيدة (الناس) إلى وحدة الجنس البشري، وأزعم أنها مستوحاة بطريقة غير مباشرة من الآيتين الكريميتين: ﴿يَأْمُرُ النَّاسَ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا﴾^٣. وقوله تعالى: ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ وَاخْتَلَفَ أَلْسِنَتَكُمْ وَأَلْوَانَكُمْ﴾^٤

ولا يفوتني أن أشير إلى أنه إذا كانت قصيدة (لا غالب إلا الله) درة بداية الديوان فإن قصيدة (النهر المهجور) تعدّ بلا جدال مسك الختام لهذا الديوان لما يأتي:

أولاً: هذه القصيدة تذكرنا بعمليين إبداعيين عربيين: أحدهما قديم وهو قصيدة (وصف الجبل) لابن خفاجة الأندلسي، التي يفصح فيها عما في نفسه هو من أحاسيس لا عن أحاسيس الجبل كما يبدو ظاهراً.

وثانيهما حديث وهو قصيدة (النهر المتجمد) لميخائيل النعيمة، وهي قسمة بين النهر والشاعر، وإن كان في خاتمتها يفصح عن تجمد قلبه وتكبله بالقيود.

^١ انظر: أبوخضري، عارف كرخي، ديوان ليالي غرناطة، (القاهرة: مكتبة الآداب، ط ١، ٢٠١٣م)، ص ٣٨.

^٢ انظر: المرجع السابق، ص ١٥.

^٣ سورة الحجرات، الآية ١٣.

^٤ سورة الروم، الآية ٢٢.

ثانيا: إننا حين ندقق النظر في هذه القصيدة نجدها غنية بالمعاني العميقة الغور، الرابطة بين الطبيعة والإنسان، وتسقط من الثاني أحاديث وأفكار ومعاني على الأول فتبدو في ظاهرها حديثا عن النهر بينما هي في واقع الأمر حديث عن الشاعر.

ثالثا: إن كل كلمة أو حرف في القصيدة مستخدم في مكانه بدقة، ويعكس كل جزء منها أو كل سطر منها معنى خاصا يشكل مع جميع السطور كلاً عميق الدلالات وعزيز المشاعر.

رابعا: يمكن قراءة هذه القصيدة على مستويين، أحدهما ظاهري سطحي نحصل عليه من قراءتنا الأولى، وثانيهما مستوى آخر خفي عميق نستشفه من طول تأملنا في القصيدة، ولعل الشاعر نفسه لم ينتبه إلى أنه لا يتحدث عن النهر بقدر ما يتحدث عن نفسه، أو أنه استخدم النهر مطية للحديث عن نفسه وأفكاره ومشاعره وتأملاته، فكأنه يرى نفسه في النهر أو يرى في النهر شيئا منه.

خامسا: إن هذه القصيدة تؤكد أن الشاعر يؤسس لشعر مهجري حديث مبنى ومعنى بعيدا عن اجترار تجارب الآخرين أو الإكتاء على خطاهم؛ حيث يسترجع حاله بعد رحيله عن وطنه أو ابتعاده عنه، مؤكدا أن هذا قدر لا يستطيع تغييره وعليه أن يتقبله برضا واستسلام، ومن ثم كان لذكره وطنه (مصر) مغزى عميق الدلالة.

سادسا: تؤكد هذه القصيدة اعتزاز الشاعر بعروبته، ولا أدلّ على ذلك من تكراره للجملة الإسمية التي تفيد الثبوت والدوام، وذلك في قوله:

عربي أنت مثلي

أو تراك غدوت نهرا إسبانيا

وقوله:

عربي أنت مثلي في ربي أندلسية^١

وإن كان لم يستطع إخفاء حزنه العميق لما آل إليه وضع العرب.

سابعا: تعقد هذه القصيدة مقارنة بين حال العرب حين كانوا سادة في الأندلس، وبين حالهم حين رحلوا عن الفردوس المفقود، فشتان ما بين حالهم الأول وواقعهم الحالي.

ثامنا: إن شعور الشاعر بالغربة في غرناطة أشعل حنين الشاعر إلى وطنه، وجعله يشعر بأنه أفنى حياته في الغربة والابتعاد، وولد في نفسه إحساسا طاغيا بالأمل في عودة العرب إلى الفردوس المفقود.

^١ انظر: أبو خضري، عارف كرخي، ديوان ليالي غرناطة، (القاهرة: مكتبة الآداب، ط ٢٠١٣م)، ص ١١٩-١١٧.

ولعل الشاعر نفسه لم ينتبه إلى أنه كان يكتب قصته هو ويسكب أحاسيسه ومشاعره هو حين كتب هذه القصيدة لا مشاعر وأحاسيس النهر.

أما قصيدته "مسجد قرطبة" فهي بمثابة لوحة فنية جمعت بين الجمال والجلال في آن واحد، وحفلت بزخم من المشاعر الروحية التي جسدها تعبير الشاعر وتتمثل مصادر الإلهام التي أسهمت في تشكيل البناء الفني لهذا الديوان في وعي الشاعر بتاريخ أمته الإسلامية ومعرفته الدقيقة بعثراتها وأمجادها، وعشقه المتنامي الذي لا يخبؤه أوار لبلاد الأندلس عامة ومدينة غرناطة جوهره المدائن ورائدة النفائس في الفردوس المفقود ببلاد الأندلس خاصة.

وهذا بالإضافة إلى أن من أهم هذه المصادر رحلته المباركة إلى بلاد الأندلس (الفردوس المفقود) في شهر يونيو عام ٢٠١٢م، حيث أسفرت هذه الرحلة عن تشكيل قصائد هذا الديوان.

ولا تفوتنا الإشارة إلى أن الإلمام الواعي للشاعر بالتراث الفكري والفني لبلاد الأندلس قد أسهم إلى حد كبير في البناء الفني لديوان "ليالي غرناطة".

ويؤكد ذلك إشارة الشاعر إلى قصائد ابن زمرك شاعر الحمراء في قصيدة "لا غالب إلا الله"، وتأثره بالموشحات الأندلسية للشاعر الأندلسي لسان الدين بن الخطيب، ولا سيما موشحته السينية.

كما يبدو تأثره خلال الديوان بفن الغناء الشعبي الأندلسي المعروف بـ (CANTE JUNDO) وهو غناء يركّز على أحاسيس المغني الفردية الدفينة ويعبر المغني من خلاله عن طقوس من المشاعر تنبجس من داخل النفس بشكل طوعي فطري، ويؤديه المغني دون هدف للربح في المقاهي وصالات الرقص الشعبية، وقد أرجع كثير من دراسي الفنون هذا النوع من الغناء إلى تأثير الأغاني والألحان العربية أيام الوجود العربي الإسلامي في إسبانيا، وامتزاجها بالأغاني المحلية في الأندلس؛ فأخرجت هذا النوع المتميز من الغناء^١.

ويبدو أثر هذا النوع من الغناء في قصيدة (في دروب إشبيلية) وقصيدة (المغني) على سبيل المثال.

وقد ارتكز هذا الديوان إلى سبعة محاور هي المحور الديني (لا غالب إلا الله - الحمراء - الناس - الشيخوخة)، والمحور التاريخي (غوطة الحمراء - الموسيقى - المغني - الفراشة - المروحة)، والمحور الثقافي (لا غالب إلا الله - أغنية برازيلية - الحمراء - مسجد قرطبة) والمحور الاجتماعي (في دروب إشبيلية - فلانكو) والمحور الفلسفي (الناس) والمحور الرمزي (النهر المهجر)، وقد حفل الديوان بسمات فنية عديدة، ولكن أهم هذه السمات الفنية سمتان: الأولى وحدة البداية والنهاية للديوان مما يدل على أن الوحدة الفنية في هذا الديوان ليست مقصورة على كل قصيدة على حدة، بل إنها

^١ انظر: البطوطي، ماهر، لوركا شاعر الأندلس، (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٢م)، ص ٥٦.

تتعدّي ذلك فتشمل الوحدة الفنية التي تربط برباط وثيق بين كل قصائد الديوان من بدايته إلى نهايته.

ويؤكّد ذلك أن قصيدة (النهر المهجور) وهي آخر قصيدة، تعكس وتجسّد ما تضمنته أولى القصائد (لا غالب إلا الله) بشكل غير مباشر.

أما السمة الفنية الثانية فتتمثل في محاولة الشاعر الناجحة في إعادة قراءة التاريخ من منظور أدبي، فالشاعر خلال هذا الديوان لا يرصد الوقائع والأحداث التاريخية رصدًا حرفيًا، وإنما يرصدها لتوظيفها واستغلالها في منح قصائد ديوانه أبعادا دلالية جمالية.

إن الشاعر هنا يعيد قراءة التاريخ من زاوية أدبية تبعث الروح في الأحداث وتجعلها أكثر حياة، بحيث تمكّن القارئ -دون تقرير مباشر- من استخلاص العبر من التاريخ، وتمكين المتلقين من قراءة الماضي ولكن بطريقة فنية.

فالشاعر على سبيل المثال حينما يذكر (عائشة) أمّ أبي عبدالله الصغير حاكم غرناطة في قصيدة (لا غالب إلا الله) إنما يريد بذلك إبراز أهمية شخصيتها وليس مجرد رصد لدورها التاريخي؛ فهي نموذج للمرأة المسلمة العابدة الموجهة المرشدة التي فرضت على أعدائها احترامها بطيب سلوكها. وحينما يتحدث الشاعر عن أبي عبدالله الصغير حاكم غرناطة لا يهدف إلى تعريفنا به وبدفاعه المستميت عن غرناطة، وإنما يتخذ منه رمزا للسخرية والإهمال والضياع والتفريط حين قاتل أباه وأخاه وعمه وتآمر عليهم مع أعدائه.

ومن ثم كان نموذجا لما قام به الأحفاد من إضاعة ما خلفه الآباء والأجداد ولم يكن مراد الشاعر من الحديث عنه رصد دوره التاريخي.

وحينما تحدث الشاعر عن غرناطة لم يقصد أبدا مجرد تعريفنا بالمدينة وأهميتها وما بها من مظاهر الجمال، وإنما كان قصده إبراز أهمية الدور الذي قامت به في صدّ أعداء المسلمين حوالى قرنين ونصف من الزمان، ولذلك خصّها بالذكر دون غيرها من مدن الفردوس المفقود بالأندلس.

وعندما تحدث الشاعر عما دبّجه شاعر الحمراء "ابن زمرك" لم يكن هدف الشاعر أن يحدثنا عن ابن زمرك وما دبّجه من أشعار في حكام زمانه، وإنما قصد أن يكون ابن زمرك وأمثاله رمزا للنفاق والإسهام في خداع الحكّام.

إن محاولة شاعرنا إعادة قراءة التاريخ من منظور أدبي أتاحت له التعرّف على الجانب المضي من التاريخ، ومن ثم يمكن أن يعتبر الانتصار هزيمة انتصارا بعكس المؤرخ الذي يكون كلّ همّه رصد الهزائم والانتصارات لا غير.

وقد تميّزت التجارب الشعريّة لشاعرنا في هذا الديوان بل في كل دواوينه بأنها تجارب متميزة مبتكرة تجمع بين عمق الأصالة وطرافة المعاصرة.

لقد حاول الشّاعر من خلال هذه التجارب أن يبني لنفسه مدناً شعريّة جديدة بعيدة عن اجترار تجارب الآخرين أو الاتكاء على خطاهم، بل كان خلال تجاربه الشعريّة نسيج وحده، بعيداً عن المشاكلة والمماثلة.

وقد حاول عبر تجاربه أن يؤسس لشعر عربي مهجري حديث، يستثمر منجزات القصيدة الحديثة في تقديم شعر الحنين والغربة في خطاب مغاير للنماذج الكلاسيكية مبنى ومعنى^١ وقد جمع الشّاعر في تجاربه الشعريّة هنا بين الصدق الواقعي والفني حيث كانت أوصافه مستمدة من الواقع الذي شاهده بعد مزجه بالخيال، إلى جانب نجاحه في نقل ما أحسّ به إلى القارئ نقلاً أميناً مؤثراً.

أما عن الأسلوب الذي عبّر به الشّاعر عن هذه التجارب فقد اتسم بالاعتصام اللغوي والتكثيف والتركيز، مع الاستغلال الأمثل للطاقت الصوتية للحروف العربيّة. وقد اتسم الأسلوب إلى جانب ذلك بنبرة شعريّة متميزة، مرتكزة إلى حسن مرهف وفكر ثاقب ومعجم لغوي ثرّ.

لقد بدت عناية الشّاعر بأسلوبه جليّة واضحة ماثلة للعيان، فلا يلمس القارئ فيه لفظة نافرة أو جملة مضطربة أو تركيباً مبتدلاً أو عبارة مهلهلة؛ لأنه كان يمتح من معين لا ينضب، وحرص لا يضعف، وعناية لا تهاون فيها.

ولست مغالياً حين قلت عنه في دراسة تحليلية نقدية لديوانه السّابع (فلامنكو) "لقد لمست فيه إيماناً بأهمية الدور الذي تلعبه الكلمة، ومن ثم جاء تقديسه لها وإحساسه العميق بمسؤولية التعبير بها؛ ولذلك لا يضعها في مكانها إلا بعد اقتناعه التام بأدائها لدورها المرسوم لها، وأنها متألّفة مع ما قبلها، معانقة لما بعدها، ولمست فيه كذلك حرصه على ألاّ يقدم شيئاً لقارئه إلا إذا كان متأكداً من أن هذا العمل سيضيف لرصيد الإنسانيّة الفنيّ شيئاً عظيماً^٢.

^١ انظر: المقرمي، محمد عبد الغني، قراءة نقدية في ديوان التجوال في الموانئ البعيدة، جريدة الجمهورية، عدد ٢٥ يوليو، (صنعاء: ٢٠٠٥م)، ص ٢٥.

^٢ انظر: صفا، قرني عبد الحليم عبدالله، قراءة نقدية في ديوان فلامنكو، (بروناي دار السلام: معهد السلطان الحاج عمر علي سيف الدين للدراسات الإسلامية، ط ١، ٢٠٠٦م)، ص ٤٥.

وكأنني به يؤمن إيماناً عميقاً بما قاله المفكر الكبير عباس محمود العقاد (إذا عملت شيئاً له قيمته، فثق أنها قيمة محفوظة لا ينقص منها قول منكرو ولا يزيد فيها قول معترف).^١ إنه شاعر وفيّ أروع الوفاء لفنّه الشعري الذي يبذل جهده في سبيل استوائه فناً شامخاً يليق بمكانته منزلته الشعرية.

إن الشعر بناء والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء.^٢ ولذلك بدا الشاعر هنا مهندساً ماهراً في البناء الفني لأسلوبه، وبدا بمثابة المهندس البارِع الذي يستغل كل طاقاته وإمكاناته في تشييد بنائه، وتسخير كل ما يراه مناسباً لتأسيسه وتمكين أساسه.

وقد حفل هذا الديوان بصور شعرية جديدة مبتكرة متميّزة. وهذه الصور تجسد الطبيعة لحمتها وسداها في الأعم الأغلب من قصائد هذا الديوان.

وحين ينتزع الشاعر صورته من الطبيعة ويقدمها لنا تبدو -كما يقول الدكتور كمال عبد العزيز إبراهيم- أجمل من الطبيعة المباشرة لأنها ارتدت أولاً إلى قلب الشاعر وعاطفته ثم خرجت لنا بعد ذلك وقد سرت فيها أنفاس الشاعر وتلون عاطفته.^٣

وقد جمعت هذه الصور بين الصور الخيالية الجزئية متمثلة في التشبيهات الطريفة المبتكرة المتنوعة، والاستعارات البديعة، والكنايات الرامزة، وهذا إلى جانب الصور الخيالية الكلية التي حفل بها هذا الديوان.

إن الشاعر خلال هذا الديوان يستعيد ذكريات الفردوس المفقود بالأندلس من خلال فيض من الصور الشعرية المتدفقة، يربط بينها برباط وثيق من العاطفة بما يكفل تجمع الصور الشعرية في بؤرة واحدة مشعة دون تشتت أو تبدّد.

ويستطيع المتصفح قصائد هذا الديوان أن يلمس بوضوح -أن الشاعر يشرك جميع الحواس المادية (السمع- البصر- الشم- اللمس- الذوق) في رسم صورته الكلية، كما يلمح- بجلاء- عناية الشاعر بالفضاء الداخلي والخارجي للصورة، فعلى سبيل المثال في قصيدة (لا غالب إلا الله) تجد الشاعر مصوراً الفضاء الداخلي للصورة حين يقول:

وفي وسط محرابها تعتكف عائشة وتقرأ وردها

^١ انظر: عبد الحافظ، صلاح، نقد النص، (القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٩٣م)، ص٧.

^٢ انظر: حسين، أحمد طاهر، التراث والمعاصرة، (القاهرة: شركة الجاوي للطباعة، ط١، ١٩٨٧م)، ص١٠٥.

^٣ انظر: إبراهيم، كمال عبد العزيز، "بانوراما نقدية لديوان أوراق الشجرة للشاعر عارف خضير"، مجلة الدراسات العربية، العدد الأول، (٢٠٠٤م)، إصدار معهد السلطان الحاج عمر علي سيف الدين للدراسات الإسلامية، ص٢٦٠.

وفي غرفة فسيحة بالقرب من جناحها
تجلس ثلّة قليلة من الصبيان
يقرأون بضع سور قصيرة من القرآن
ثم يقول مصورا الفضاء الخارجي للصورة:
ويهرع العباد من فورهم للمسجد
وفي هدأة الليل قبيل السّحر
تحمل النسائم أصوات من بالمسجد يتهدج
بينما الطيور في الحداثق تردد:
لا غالب سواك
يا ملك الأملاك
لا غالب، لا غالب سواك^١

إن كل الصور الواردة في هذا الديوان جزئية أو كلية تنطق ببراعة الشّاعر في رسمه للصور بالكلمات تمامًا كبراعته في رسم الصور بالفرشاة والألوان؛ لأنه —كما نعرف— فنان يجيد فنّ الرسم.

إن الصور الشعرية في قصائد هذا الديوان تأتي لتثير الحواس الخارجية- كما أشرت إلى ذلك آنفا- وفي الوقت نفسه تفجر العديد من مشاعر النفس ومكنوناتها. فالصور لديه مراقبة من الخارج وهي كذلك مشدودة إلى أعماق النفس في الداخل. وشاعرنا —في رسمه لهذه الصور- يمهّد لرسم الصورة ثم يعتمد إلى إضفاء المناخ الملائم لها من زمان ومكان وجوّ نفسي عام ثم يربط بينها جميعها برباط وثيق من العاطفة. وهو ينظم صوره الشعريّة في لوحات متماسكة تكوّن مع بعضها نوعا من القصّ الشعري المحكم المترابط.

ولكي تأتي الصورة في النهاية محققة للمتعة الفنية المبتغاة، نجده لا يكتفي بمجرد الصورة العارضة للصورة ولكنه يظل وراءها يستقصيها ويحددها ويختار عناصرها ويضيف إليها ويقيد فيها ويرتقي بها، ويظل كذلك حتى تستوي وتنضج، ومن ثم جاءت صوره الشعرية مجنّحة محلّقة متكاملة.

أما عن الإيقاع الموسيقي في نصوص قصائد هذا الديوان، فقد اعتنى به الشّاعر عناية بالغة، فقد بدا ذلك واضحا في حرص الشاعر على تحقيق الانسجام التام بين الكلمات، وملاءمة الكلمات

^١ انظر: أبوخضري، عارف كرخي، ديوان ليالي غرناطة، (القاهرة: مكتبة الآداب، ط١، ٢٠١٣م)، ص ٤٠-٣٨.

للموقف الشعري الذي وردت فيه، واتفاق نهايات السطور الشعرية مع بعضها، واستخدام المحسنات البديعية ذات الجرس الموسيقي المتميز من جناس وحسن تقسيم أو تصريح. وقد تضمنت قصائد هذا الديوان عدة شفرات فنية، تكشف عن مكانة هذا الديوان فنياً، وتوضّح منزلته، وهذا إذا قام من يتصدّى لدراسة هذا الديوان بفكّ هذه الشفرات وتحليلها، تمهيدا للكشف عن القيمة الفنية لهذا الديوان الذي يمثل أرقى مرحلة من مراحل التطوّر الفني للشاعر عارف خضري.

ويمثل أهم هذه الشفرات الفنية فيما يأتي:

أولاً: الشفرات التأويلية

وتأتي هذه الشفرة ممثلة في الكشف عن الكنايات الرامزة التي حفلت بها نصوص هذا الديوان، ومنها على سبيل المثال (الملك والإشارة في تفريطه وإهماله وعدم حرصه على صيانة ملكه، حيث أضاع غرناطة ولم يصنها كالرجال). ومنها كذلك (ومهرع العباد من فورهم للمسجد) كناية عن قوة الوازع الديني والحرص على أداء العبادات في أوقاتها.

ومنها (يذرف الدمع كربات الحجال) كناية عن النساء.

ومنها (ينهض السفراء في عبوس) كناية عن الأسى والأسف والحزن.

ومنها (يخرجون من مجلسهم مطأطي الرؤوس) كناية عن الشعور بالخزي.

ومنها (بقايا ما دبّج شاعر الحمراء) كناية عن ابن زمرك الشاعر.

ثانياً: الشفرة الدلالية

وتتمثل هذه الشفرة فيما حفل به الديوان -خلال قصائده- من معاني ضمنية مثل حديث الشاعر عن عائشة، عبدالله الصغير، الصبيان، حيث رصد الشاعر في حديثه أجيالا ثلاثة، تمثل عائشة الجيل الأول وهي والدّة حاكم غرناطة أبي عبدالله الصغير، ويمثل أبو عبدالله الصغير الجيل الثاني، بينما يمثل الصبيان الجيل الثالث.

ومن تلك المعاني الضمنية الحديث عن قصر الحمراء، وما يدل عليه من عظمة الملك وأبهة السلطان.

ومن تلك المعاني الضمنية قول الشاعر:

في الصباح

في جنة الأزهار والملاح

عندما تنهض الشمس من رقدتها

وتنشر سبائكا من شعرها المعصفر من يدها

وتصدح الطيور في الحداثق

يا ربنا يا مبدع الأكوان والخلائق

يا ملك الأملاك

لا غالب - في كونك المفعم بالسحر والعجائب سواك^١

فإن ذلك يوحى بجمال الطبيعة في غوطة الحمراء بغرناطة.

ثالثاً: الشفرة الرمزية

وتتمثل هذه الشفرة فيما حفل به الديوان من رموز مثل قوله الشاعر في قصيدة (النهر المهجور):

يبْدُ أَنِّي

سوف أمضي

مثل من مروا

بشطّك

ذات يوم

في صباح

أو عشية

فالشاعر هنا رمز لكل العرب الذين كانوا سادة هذه الديار ثم رحلوا عنها بعد ضياع أجمل ممالكهم في الفردوس المفقود في بلاد الأندلس.

ويرمز كذلك في هذه القصيدة إلى الرحيل عن هذا العالم الفاني بالإضافة إلى أنه يرمز إلى خلود شعره ويرمز كذلك إلى حنينه واغترابه عن وطنه الذي فارقه منذ أعوام طويلة؛ فالنهر باقي والشاعر رغم أنه سيرحل رحيلاً مادياً أو معنوياً إلا أنه سيظل كذلك باقياً ببقاء شعره.

رابعاً: الشفرة الإحداثية

وتتمثل هذه الشفرة في عناية الشاعر بالزمان والمكان خلال نصوص الديوان، فمثلاً في قصيدة (لا غالب إلا الله) نرى عناية الشاعر بالزمان فيها في ذكره للصباح، منتصف النهار، عند الغروب، حلول الليل، ظهور القمر، السّحر، وأقول النجوم.

كما نلمس فيها عناية الشاعر بالمكان في ذكر (المخدع- المرقد- الجناح- المملكة- المسجد- الحداثق- الغوطة- الحمراء) وغيرها كثير.

^١ انظر: أبوخضري، عارف كرخي، ديوان ليالي غرناطة، (القاهرة: مكتبة الآداب، ط ١، ٢٠١٣م)، ص ٣٨.

بل إننا نلاحظ أن الشاعر جمع في عنوان الديوان بين الزمان والمكان؛ فكلمة (ليالي) تشير إلى الزمان، وكلمة (غرناطة) تشير إلى المكان.

خامسا: الشفرة الثقافية

وتتمثل هذه الشفرة فيما حفل به هذا الديوان من إشارات إلى زخم مخزون من المعارف (الابتهال) الحمراء- المحراب- القرآن- حوائط الرياح- شاعر الحمراء- الحرص على العبادات- الملك الأوحده- الإشارات التاريخية إلى عائشة- موروث الشعر والأوصاف العربية -البناء الفني للقصيد- طريقة حكّي الأحداث وغيرها كثير.

الخاتمة

إن هذا الديوان (ليالي غرناطة) دوحة شعرية، وارفة الظلال، بديعة الرؤى، حافلة بالصور الرائعة، سامية المعاني، أفرغ فيها شاعرنا ما يتمتع به من عمق المشاعر وطلاقه الأسلوب، وبراعة الأداء، وجمال العرض. ومن ثم فإن هذا الديوان ديوان أسر ممتع، بفجر في متلقيه فيضاً من الأحاسيس والعواطف النيلة، النابعة من إحساس صادق، المقدمة في إطار محكم من الصنعة الشعرية البارعة، المرتكزة إلى ألفاظ منتقاة بعناية، وأفكار متطورة مبتكرة، وإيقاع صادر عن قيثارة عذبة النغم، قادرة على الركض في مختلفة درجات السلم الموسيقي، كما نبّه إلى هذه الظاهرة الفنية الناقدة الكبير الأستاذ الدكتور ماهر شفيق فريد في دراسته الفنية المتعمقة لديوان فلانكو.^١ إنه ديوان يجمع بين وضوح وعمق رؤية الشاعر، ودقة مضمونه وروعة عرضه وشموله، وبراعة ترتيبه وتنسيقه، وشفافيه أسلوبه. وهو ديوان يتسم بنبل الغاية والمقصد ورقة لغته الشعرية السامية، وجلال المغزى والهدف، وأصالة عطائه الفكري. إننا أمام ديوان يتمتع الأسماح، ويروق العقول؛ لأنه ديوان ذو موضوع قبل أن يكون ذا أسلوب. إنه ديوان يكشف عن أن الشاعر ذو نفس طويل مسترسل، لا يتعثروا يتجلى ولا يعوقه عائق من لفظ أو تعبير. ويقول الدكتور ماهر فريد عن هذا الديوان إنه "ديوان يجمع بين الحسّ التاريخي ومذاق العصر، تتعاقب فيه الأحوال النفسية والصور الشعرية والإيقاعات الموسيقية، ويستحث الشاعر فيه العرب أن يدركوا في غدهم ما فاتهم في يومهم، ويتجاوز فيه الشاعر الحسّ الفردي إلى الحسّ القومي والبعد الإنساني في معرض من نفاذ الفكر ونضارة التعبير وعذوبة النغم".^٢

^١ انظر: ديوان فلانكو، أبوخضري، عارف كرخي، ديوان فلانكو، (القاهرة: مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٥م)، ص٢٣.

^٢ انظر: المرجع السابق، ص١٦-١٥.

الانتحال في الأدب

قراءة نقدية في ضوء كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي

الأستاذ الدكتور نصر الدين إبراهيم أحمد حسين

أستاذ النقد الأدبي والبلاغة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم

الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

ملخص البحث

تناول ابن سلام الجمحي قضية الانتحال في كتابه الموسم ب(طبقات فحول الشعراء). وقام بدراسة نقدية منهجية مقرونة بالأمثلة، ومشفوعة بالأسباب الواضحة. فأعاد بذلك. كما سنرى. الثقة المفقودة في الأدب إلى ما كانت عليه من قبل. سار ابن سلام على طريقة منهجية قويمه، إذ مهد لهذه القضية أولدراستها بأحكام وقواعد عامة، وعرضها بمقدمة بدأها بقوله: "وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربية، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف. وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب لهم يأخذونه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء. وليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه أن يقبل من صحيفة، ولا يروى عن صحفي. وقد اختلف العلماء بعد في بعض الشعر، كما اختلفوا في سائر الأشياء. فأما ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه". إذاً القضية عامة لا تخص شاعر دون آخر، بل تشمل الشعر العربي كله. وإذا كان ابن سلام قد فتح للنقاد طريقاً يؤدي إلى تصحيح المخطوء ورد المنحول ومعرفة الحق من الباطل. فإنه كذلك حذر الباحثين ونههم إلى أن ما اتفقوا عليه، ليس لأحد أن يخرج منه. وقد وضع في هذا المنهج حداً لفوضى الشك. وذلك منذ عصر بعيد، حيث توفي ابن سلام في عام ٢١٧ للهجرة. والبحث سوف يتبع الخطوات المهجية والنقدية التي كانت أداة لتقويم "فكرة الانحال" وقت ذاك، والتي أصبحت - في العصر الحديث - نظرية قائمة بذاتها، أشار إليها كثير من المستشرقين مثل: البرفيسور س. مرجليوث"، وأربري، وكذلك الدكتور طه حسين، وكثير من الأدباء والنقاد العرب في العصر الحديث.

المقدمة

تناول ابن سلام الجمعي قضية الانتحال في كتابه الموسم بـ (طبقات فحول الشعراء). وقام بدراسة نقدية منهجية مقرونة بالأمثلة، ومشفوعة بالأسباب الواضحة. فأعاد بذلك . كما سئى . الثقة المفقودة في الأدب إلى ما كانت عليه من قبل. سار ابن سلام على طريقة منهجية قويمه، إذ مهد لهذه القضية أو لدراستها بأحكام وقواعد عامة، وعرضها بمقدمة بدأها بقوله: "وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربية، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف. وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب لهم يأخذونه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء. وليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه أن يقبل من صحيفة، ولا يروى عن صحفي. وقد اختلف العلماء بعد في بعض الشعر، كما اختلفوا في سائر الأشياء. فأما ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه".

إذاً القضية عامة لا تخص شاعر دون آخر، بل تشمل الشعر العربي كله. وإذا كان ابن سلام قد فتح للنقاد طريقاً يؤدي إلى تصحيح المخطوء ورد المنحول ومعرفة الحق من الباطل. فإنه كذلك حذر الباحثين ونههم إلى أن ما اتفقوا عليه، ليس لأحد أن يخرج منه. وقد وضع في هذا المنهج حداً لفوضى الشك. وذلك منذ عصر بعيد، حيث توفي ابن سلام في عام ٢١٧ للهجرة. والبحث سوف يتتبع الخطوات المنهجية والنقدية التي كانت أداة لتقويم "فكرة الانحال" وقت ذاك، والتي أصبحت - في العصر الحديث - نظرية قائمة بذاتها، أشار إليها كثير من المستشرقين مثل: البرفيسور س. مرجليوث"، وأربري، وكذلك الدكتور طه حسين، وكثير من الأدباء والنقاد العرب في العصر الحديث.

التمهيد

درس ابن سلام الجمعي هذه الظاهرة دراسة قويمه مقرونة بالأمثلة، ومشفوعة بالأسباب الواضحة. فأعاد بذلك . كما سئى . الثقة المفقودة في الأدب إلى ما كانت عليه من قبل. سار ابن سلام على طريقة منهجية، إذ مهد لهذه القضية أو لدراستها بأحكام وقواعد عامة، وعرضها بقوله: "وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربية، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف. وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب لهم يأخذونه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء. وليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه أن يقبل من صحيفة، ولا

يروى عن صحفي. وقد اختلف العلماء بعد في بعض الشعر، كما اختلفوا في سائر الأشياء. فأما ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه".^١

فالقضية عامة لا تخص شاعر دون آخر، بل تشمل الشعر العربي كله، "وإذا كان ابن سلام قد فتح للنقاد طريقاً يؤدي إلى تصحيح المخطوء ورد المنحول ومعرفة الحق من الباطل. فإنه كذلك حذر الباحثين ونههم إلى أن ما اتفقوا عليه، ليس لأحد أن يخرج منه. وقد وضع في هذا المنهج حداً لفوضى الشك، وليس لأحد أن يرضى الشك لنفسه في شعر معتمد على رواية مفردة شاذة من الروايات، فقد ترد روايات أخرى تؤتقه وتصححه. فإن لم يُقم دليل واضح وحجة بيّنة على بطلان ذلك الشعر، فليس له أن يرجح الشك إذا كان اليقين يلوح في روايات أخرى تثبته وتوثقه".^٢

أولاً: الشعر المنسوب إلى عاد وثمرود

تحدث ابن سلام عن قضية الشعر المنسوب إلى عاد وثمرود، ونقد قول محمد بن إسحاق الذي كان من علماء السير والمغازي، وليس له علم بنقد الشعر وتصويب روايته، وكان يقرّ على نفسه بجعله بعلم الشعر. ولكنه بالرغم من ذلك كان يأتيه الشعر فينقله ويرويه دون أن يعرف مصدره. بل أثبت شعراً لأناس لم يقولوا شعراً قط، وأثبت أشعاراً للنساء فضلاً عن الرجال، فأفسد الشعر وهجته.

يقول ابن سلام: "وكان أكثر علمه بالمغازي والسير وغير ذلك، فقبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر، أتينا به فأحمله. ولم يكن ذلك له عذراً. فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط، وأشعار النساء فضلاً عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمرود، فكتب لهم أشعاراً كثيرة، وليس بشعره وإنما هو كلام مؤلف معقود بقواف".^٣

ثانياً: طرح الأدلة والبراهين.

وهنا يتصدى ابن سلام للقضية بطريقة منهجية ذاكرة الأسباب والأدلة، نلخصها فيما يلي:

١- دليل مستمد من القرآن الكريم:

^١ الجمعي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، (القاهرة: طبعة المدني، عام ١٩٧٤م)، ج ١، ص ٤.

^٢ بروفيسور س. مرجليوث، أصول الشعر العربي، ترجمة يحيى الجبوري، (بيروت: مؤسسة الرسالة، الناشر الشركة المتحدة للتوزيع، ط ١، ١٩٧٨م)، ص ١٦-١٧.

^٣ الجمعي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ٨.

فالله تبارك وتعالى يقول: "فَقُطِعَ دَابِرُ الْقَوْمِ الَّذِينَ ظَلَمُوا"^١، أي لا بقية لهم، وقال تعالى أيضاً: "وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَادًا الْأُولَى، وَثَمُودَ فَمَا أَبْقَى"^٢، وقال تعالى في عاد: "فَهَلْ تَرَى لَهُمْ مِنْ بَاقِيَةٍ"^٣ وقال: "وَقُرُونًا بَيْنَ ذَلِكَ كَثِيرًا"^٤، وقال تعالى: " أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَبَأُ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَعَادٍ وَثَمُودَ وَالَّذِينَ مِنْ بَعْدِهِمْ لَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا اللَّهُ"^٥.

يريد ابن سلام من هذه الأدلة القرآنية المتعددة أن أخبار عاد وثمود علمها عند الله سبحانه وتعالى، ولا يعرف عنها الإنسان شيئاً. وكأنما أراد أن يسأل ابن إسحاق قائلاً: إن أخبار تلك الأمم لا يعرف كتبها إلا الله سبحانه وتعالى، فكيف تخبرنا عنها؟ وتذكر لنا أشعاراً لا يعلمها إلا أنت، بعد أن أخبرنا القرآن بأن علم تلك الأمم عند الله وحده لا شريك له؟

٢- دليل مستمد من اللغة:

يذهب ابن سلام إلى أن يونس بن حبيب قال: أول من تكلم بالعربية ونسي لسان أبيه، إسماعيل بن إبراهيم رضي الله عنهما^٦. ومعنى هذا أن لسان أبيه لم يكن العربية، أو أن اللغة العربية لم تكن شائعة على عهد إبراهيم عليه السلام. إضافة إلى ذلك فإن العربية التي تكلمها إسماعيل نفسه تخالف عربية القرآن الكريم الذي لا تختلف لغته عن لغة الشعر العربي لقول الله سبحانه وتعالى: "إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ"^٧، وقال: "كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ"^٨.

وهذا يؤكد أن اللغة العربية في عهد عاد وثمود لم تبلغ مرتبة الكمال التي قيل بها هذا الشعر الذي نسبته ابن إسحاق لقوم عاد وثمود، بل إن هذا الحكم ينطبق على كل الأشعار التي تذكر شيئاً بعد عدنان، حيث يقول ابن سلام: "لم يجاوز أبناء نزار في أنسابهم وأشعارهم عدنان، اقتصرُوا على معد. ولم يذكر عدنان جاهلي قط غير ليبيد بن ربيعة الكلابي في بيت واحد قاله:

^١ سورة الأنعام: آية ٤٥.

^٢ سورة النجم: آية ٥٠-٥١.

^٣ سورة الحاقة: آية ٨.

^٤ سورة الفرقان: آية ٣٨.

^٥ سورة إبراهيم: آية ٩.

^٦ طبقات فحول الشعراء: ج ١، ص ٩.

^٧ سورة يوسف: آية ٢.

^٨ سورة فصلت: آية ٢.

فإن لم تجد من دون عدنان والدا ودون معد، فلتزعك العواذل^١

وقد روي لعباس بن مرداس السلمي بيت في عدنان، قال:

وعكُ بن عدنان الذين تلقبوا بمزجج حتى طردوا كل مطرد

والبيت مريب، فما فوق عدنان أسماء لم تؤخذ إلا من الكتب . والله أعلم بها . لم يذكرها عربي قط. وإنما كان (معد) بإزاء موسى بن عمران عليه السلام أو قبله قليلا، وبين موسى وعاد وثمرود الدهر الطويل والأمد البعيد، فنحن لا نقيم في النسب ما فوق عدنان، ولا نجد لأولوية العرب المعروفين شعرا، فكيف بعاد وثمرود؟ فهذا الكلام الواهن الخبيث . أي كلام ابن إسحاق . لم يرو قط عربي منها بيتا واحدا ولا رواية للشعر، مع ضعف أسره وقلة طلاوته^٢.

٣- دليل مستمد من التاريخ:

نلمسه من هذا النص الذي ذكره ابن سلام: "وقال أبو عمرو بن العلاء في ذلك: ما لسان حمير وأقاصي اليمن اليوم بلساننا، ولا عربيتهم بعربيتنا، فكيف بما في عهد عاد وثمرود، مع تداعيه ووهيه. فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن إسحاق، ومثل ما روى الصحفيون، ما كانت فيه حاجة ولا فيه دليل على عام"^٣.

٤- دليل مستمد من دراسة الشعر العربي:

بالرجوع إلى تاريخ الأدب، والبحث عن بداية تقصيد الشعر العربي، فإن أي إنسان مهما أمعن النظر، ونقب عن المصادر في مظانها، وفتش في سطور التاريخ لا يستطيع أن يعثر لأولوية العرب المعروفين شعرا، فكيف بعاد وثمرود؟^٤.

ثم إن هذا الشعر لا يواكب العصر الجاهلي، الذي يعتبر أحدث عهدا منه، إذن فهذا الشعر واهن ضعيف قليل الطلاوة والجمال، مفكك الأوصال، ضعيف الأثر، كما يذهب ابن سلام بقوله: "فهذا الكلام الواهن الخبيث..."^٥. ولكن ابن سلام لم يذكر أمثلة لهذا النوع من الشعر، وهذا ما نأخذه عليه في مثل هذا الموضوع. فالأمثلة تؤكد صحة ما ذهب إليه.

ثالثاً: أصل هذا الشعر ومنبعه

^١ يقول: انظر في آبائك، فإن رأيت منهم باقيا فاطمع في الخلود، وإلا فحسبك بفنائك زاجرا لك وواعظا. فاقطع أملك،

وتزود لما بعد الموت زادا. انظر: طبقات فحول الشعراء: ج ١، ص ١١.

^٢ المصدر السابق: ج ١، ص ١١.

^٣ انظر: طبقات فحول الشعراء.

^٤ المصدر السابق.

^٥ المصدر السابق.

يتساءل ابن سلام . بعد هذا كله . عن كيفية وصول هذا الشعر إلى ابن إسحاق، وعن المصدر الذي نقل عنه ابن إسحاق، هل نقله عن صحيفة، أو رواه أحد من رواة الشعر، أو أخذه عن أعراب البادية؟ فإن أخذه عن صحيفة، "ما كانت إليه حاجة، ولا فيه دليل على علم".^١ هذا بالإضافة إلى أنه "لم يرو عربي قط منها بيتا واحدا، ولا رواية للشعر".^٢ بالإضافة إلى ذلك أثار بعض الباحثين أن بداية تقصيد القصيدة امتدت إلى خمسين ومائة عام سبقت الإسلام.

لقد ذهب المستشرق (آربري) إلى أنه "من المستحيل تحديد التاريخ أو الوقت الذي بدأ فيه العرب أولا قول الشعر، فأقدم الشعراء الذين لدينا بقايا شعرهم يمتد إلى حرب البسوس أو قبل ذلك قليلا بقرابة ثلاثين ومائة عام قبل الهجرة، أي سنة ٦٢٢م. ولكن برغم قولهم الشعر فليسوا سوى واضعي قواعد القصيدة أو المقطوعات القصيرة".^٣

وأخيرا يخلص ابن سلام إلى أن الشعر العادي والتمودي باطل وزائف ومشكوك فيه، لاعتقاده أن أول من قال الشعر مهمل بن ربيعة الذي نشأ في قومه الشعر. "وكان أول من قصد القصائد وذكر الوقائع، المهمل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كليب وائل".^٤ وعلى العموم، فربيعة هذا وشاعرها المهمل أحدث عهدا من زمن عاد وثمرود.

رابعاً: العوامل والأسباب التي تؤدي للانتحال

فإذا ذهبنا بعد هذا إلى تخصيص الحديث في الشعر وحده بعد هذا التعميم السابق، وجدنا ابن سلام ينص على الشعراء الذين نحل شعرهم بعد ذلك، حيث يتناولهم عامة دون تخصيص لأبيات معينة محددة مؤيدا ما ذهب إليه في الوضع والانتحال من قبل.

أ- انشغال العرب بالجهاد والفتوحات الإسلامية.

يبدأ ابن سلام بذكر بعض الأسباب التي أدت إلى مسألة الوضع والانتحال في الشعر، أو ساعدت عليه منذ بداية العصر العباسي حيث "تشاغلته عنه العرب، تشاغلوا بالجهاد، وغزو فارس والروم، ولهت عن الشعر وروايته. فلما كثر الإسلام، وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مدون أو كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت أو القتل، فحفظوا أقل ذلك، وذهب عليهم منه كثير... فلما راجعت العرب رواية الشعر، وذكر أيامها ومآثرها، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم، وما ذهب من ذكر

^١ المصدر السابق.

^٢ المصدر السابق.

^٣ *Arabic poetry*: A. J. Arberry, p.1, Cambridge, 1963

^٤ الجمعي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ١١.

وقائعهم. وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم، فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على السنة شعرائهم. ثم كانت الرواة بعد، فزادوا في الأشعار التي قيلت. وليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة وما وضعوا، ولا ما وضع المولدون. وإنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء، أو الولد ليس من ولدهم، فيشكل ذلك بعض الإشكال".^١

ب- الطمع والجشع.

ينتقل بعد ذلك إلى ذكر بعض الأمثلة والشواهد التي تؤكد أن الطمع والجشع من أسباب الانتحال. وهذا ما ذهب إليه في قوله: "إن ابن داود بن متمم بن نيرة، قدم البصرة في بعض ما يقدم له البدوي من الجلب والميرة. فنزل النحيت، فأتيته أنا وابن نوح العطاردي، فسألناه عن شعر أبيه متمم، وقمنا له بحاجته، وكفيناه ضيعته. فلما نفذ شعر أبيه، جعل يزيد في الأشعار ويصنعها لنا، وإذا كلام غير كلام متمم، وإذا هو يحتذي على كلامه، فيذكر المواضع التي ذكرها متمم، والوقائع التي شهدها. فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله".^٢

نشعر أن الطمع والجشع وحاجة النفس كان لها أثرها في مسألة الوضع والانتحال، فهذا هو ابن متمم عندما رأى حاجته تقضى له في يسر وسهولة، وأنه لقي من وراء ذلك كسبا وخيرا، لم يتورع أن يكذب ويضيف قصائد إلى أبيه لم ينطق بها في حياته أبدا.

ج- رواية الشعر وعدم توثيقه.

في موضع آخر يقول ابن سلام: "أخبرني أبو عبيدة عن عمر بن سعيد بن وهب الثقفي قال: كان (حماد) لي صديقا ملطفا، فعرض على ما قبله يوما (أي ما عنده من الشعر) فقلت له: أمل علي قصيدة لأخوالي بني سعد بن مالك لطرفة، فأملى علي:

إن الخليط أجد منتقله ولذلك زمت غدوة إبله

عهدي بهم في النقب قد سندوا تهدي صعبا مطهم ذلله

وهي لأعشى همدان. وسمعت يونس يقول: العجب ممن يأخذ عن حماد، وكان يكذب ويلحن ويكسر".^٣

نعلم هنا أن العلماء من أمثال ابن سلام، وأبي عبيدة معمر ابن المثنى، ويونس بن حبيب قد عرفوا حمادا على حقيقته، وعلموا أن الافتعال من أخلاقه! لذا اهتموا بالأشعار التي يروونها، فراحوا يدرسونها ويمحصونها وينقبون عن مصادرها ويثبتون الصواب منها. ولكن يجب أن نتنبه إلى

^١ المصدر السابق: ج ١، ص ٢٥-٤٦.

^٢ المصدر السابق: ج ١، ص ٣٥-٤٦.

^٣ المصدر السابق: ج ١، ص ٤٩.

"أن توهين حماد لا يعني توهين سواه، وأن الشعر الجاهلي لم يكن رواية حماد وحده حتى نرميه كله أو جلّه بالافتعال، وإن اعتداء النقاد من رواة الأدب وحملتهم إلى حماد وترثيهم البطيء فيما يأخذون منه ويتركون، يدل دلالة ساطعة على أن الشعر قد تعرض لغربة دقيقة، وأن الذين أخلصوا له من الرواة قد عرفوا بسيماهم بين الناس، كما أن من تزيدوا فيه بالافتعال قد لحقتهم الريبة فكانوا موضع الاتهام".^١

بل لا يحجم ابن سلام أن يخطئ ذوي المكانة والشهرة لدى العلماء إذا نسب إليهم ما لا ترجع إليهم نسبته، (فالشعبي) وغيره لا يتحرج ابن سلام في أن ينسب إليهم الغلط إذا رويوا ما لا يطمأن إليه، لأن كل إنسان كائن من كان يخطيء ويصيب، فالكمال لله وحده. يقول ابن سلام: "ويروى عن الشعبي، عن ربيع بن حراش، أن عمر بن الخطاب قال: أي شعرائكم الذي يقول:

فأليت الأمانة لم تخنها كذلك كان نوح لا يخون

وهذا غلط على الشعبي، أو من الشعبي، أو من ابن حراش. أجمع أهل العلم أن النابغة لم يقل هذا، ولم يسمعه عمر.

ولكنهم غلطوا بغيره من شعر النابغة، فإنه قد ذكر لي أن عمر بن الخطاب سأل عن بيت النابغة:

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة وليس وراء الله للمرء مذهب

وحري أن يكون هذا البيت أو البيت الأول،^٢ ووجدنا رواة العلم

يغلطون في الشعر، ولا يضبط الشعر إلا أهله. وقد تروي العامة أن الشعبي كان ذا علم بالشعر

وأيام العرب، وقد روي عنه هذا البيت، وهو فاسد، وروي عنه شيء يحمل على لبيد:

باتت تشكي إلى النفس مجهشة وقد حملتك سبعا بعد سبعين

فإن تعيش ثلاثا تبلغني أملا وفي الثلاث وفاء للثمانين

ولا اختلاف أن هذا مصنوع تكثر به الأحاديث، ويستعان به عند السهر عند الملوك، والملوك لا تستقصي".^٣

^١ موقف النقد الأدبي من الشعر الجاهلي: محمد رجب البيومي، ص ٣٤، من مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود، المطابع الأهلية للأوقفت، الرياض.

^٢ يقصد بيت النابغة، انظر: طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ٥٦، الذي يقول فيه:

فلست بمستبق أخا لا تلمه إلى شعنت، أي الرجال المهذب؟

انظر: المصدر السابق: ج ١، ص ٥٩-٦١.

^٣ المصدر السابق: ج ١، ص ٥٩-٦١.

يوضح هذا النص أن ابن سلام حريص كل الحرص في تلقي رواية الشعر، وأنه لا يكتفي أن يروي عن الثقات إذا روي شعرا متداعيا خبيثا، ولكنه يرفض ما لا يجد صناعته متفقة مع ما يعلم من منحنى الأسلوب الجاهلي رقة أو جزالة.

د- موقفه من الرواة والشعراء في قضية الانتحال.

وهي نظرة نقدية لا تجعل لرواية الثقات مكانا فوق الاشتباه والرد.^١ بل يتردد ابن سلام حين تعرض لشعر حسان بن ثابت، ورفض كثيرا منه رغما عن ذبوعه وسيرورته وترداده على الأقواء، حيث قال فيه أنه "كثير الشعر جيدة، وقد حمل عليه ما لم يحمل على أحد. لما تعاهضت قريش واستتب، وضعوا عليه أشعارا كثيرة لا تنقى".^٢

ثم فصل ابن سلام القول أيضا في قصيدة أبي طالب التي مدح فيها النبي صلى الله عليه وسلم:

وأبيض يستقي الغمام بوجهه ربيع اليتامى عصمة للأرامل

"وقد زيد فيها وطولت، ورأيت في كتاب يوسف بن سعد صاحبنا منذ أكثر من مائة سنة. وعلمت أن قد زاد الناس فيها، ولا أدري أين منتهأها وسألني الأصمعي عنها، فقلت صحيحة جيدة، قال: أتدري أين منتهأها؟ قلت: لا! وأشعار قريش فيها لين، فتشكل بعض الإشكال".^٣

وأحيانا كان ابن سلام لا يتورع أن يتهم كبار الشعراء بالسطو دون تحرز، فهو يقول: "حدثني أبو عبيدة قال: كان قراد بن حنش من شعراء غطفان، وكان قليل الشعر جيدة، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذه فتدعيه، منهم زهير بن أبي سلمى ادعى هذه الأبيات:

إن الرزية، لا رزية مثلها ما تبغى غطفان يوم أضلّت
إن الركاب لتبغى ذا مرة بجنوب نخل إذا الشهور أحتّت
ولنعم حشو الدرع أنت لنا، إذا نهلت من العلق الرماح وعلّت
ينعون خير الناس عند كرمية عظمت مصيبتهم هناك وجلّت"^٤

^١ محمد رجب البيومي، موقف النقد الأدبي من الشعر الجاهلي، ص ٣٦.

^٢ تعاهضوا: تناهشوا ورمى بعضهم بعضا بالعضية، وهي الإفك والبهتان والشتيمة، انظر: طبقات فحول الشعراء: ج ١، ٢١٥.

^٣ الجمعي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ٢١٥.

^٤ المصدر السابق: ج ١، ص ٢٤٤ و ٢١٥.

^٥ الجمعي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ج ٢، ص ٧٣٢-٧٣٤، والرزية والرزية: المصيبة، المرة: القوة، ونخل: قرية في وادي لبني فزارة، وعلّ: شرب الشربة الثانية بعد الأولى، والعلق: الدم.

وهذا الكلام فيه نظر، فهذه الأبيات في رثاء سنان بن أبي حارثة المرثي، والد هرم بن سنان "الذي هام على وجهه ففقد، فلم ير له عين ولا أثر، وذلك أنه هوى امرأة فاستهيم بها، وتفاقم به ذلك فهام على وجهه ففقد.

ثم كيف يعقل أن يسطو زهير بقوله في والد ممدوحه هرم ابن سنان؟ ألا يخاف أن ينكشف أمره أمام هرم بن سنان حيث يعلم أنه رثى أباه بقصيدة مسروقة، ثم أين غطفان وهي تناوى زهيراً لأنه مزني، أتسكت وتتغافل عن هذا الحدث! وتترك زهيراً يتصدر المحافل ويتراأس الشعراء؟ وهو لص يسطو على الشعراء فيسلمهم مجدهم.

لا نعتقد في هذا المذهب على أي حال لأن زهيراً كان ذا حصانة خلقية، أليس هو القائل:

فلا تكتمن الله ما في صدوركم ليخفى، ومهما يكتنم الله يعلم

وهو القائل:

ومهما تكن عند امرئ من خليقة ولو خالها تخفى على الناس تعلم

وكان ذا اقتدار يمنعه أن يغير على الشعراء فيسرقهم، خاصة وأنه رجل جيد الشعر، ومعلقته التي كتبت بماء الذهب لدليل على قوة قريحته وملكنته الشعرية.

ولكن حرص ابن سلام وخوفه على الشعر من ظاهرة الانتحال جعله يتشدد أحياناً، فيذكر جميع الروايات التي تكون في نظره موضع شك وخلاف. وهذه سمة لا بأس بها لابن سلام. اتخذ الأوروبيون منها منهجاً في تقييم العمل الفني، وخاصة (ديكارت) في مذهب الشك. ولعل كل هذا يوضح "أثر ابن سلام في تدوين الحقائق العلمية الشائعة في عصره. فهو لا يكتفي بنظرة ولا برأي ولا كلام مفكك منبث، بل يلم بالفكرة من أطرافها، ويأخذها أخذ العلماء بالنظر والتحليل، وكيف جاء؟ وما الذي تنتهي إليه؟ وواضح أن ابن سلام قد درس الشعر الجاهلي لتمحيصه من تلك الناحية، فأقر ما أقروا وبطل ما أبطل مستعيناً بذلك بدراسته الواسعة للشعر ورجاله".^١

وهكذا يظل كتاب ابن سلام من أهم ما كتب في النقد الأدبي عند العرب. حيث أنه برع في تصوير القضايا النقدية المختلفة، وخاصة قضية الانتحال أو الوضع التي أثارت انتباه الكثير من النقاد في العصر الحديث، وكانت موضعاً للنقاش والجدل واختلاف الآراء.

الخاتمة

^١ إبراهيم، طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، (بيروت: دار الحكمة)، ص ٨٠-٨١.

نختتم هذا البحث ببعض النتائج:

١. العمل الجاد على إعادة دراسة التراث العربي القديم، والاستفادة من المعلومات المعرفية التي قدمها.
٢. قضية الانتحال؛ قضية قديمة جديدة يجب الاستفادة من خبرات القدماء في دراستها وعرضها.
٣. يجب ألا تهمل الدراسات التراثية في انعقاد المؤتمرات القادمة، ينبغي الاهتمام بها، ومراجعتها.

إعادة قراءة للإبداع بين التقليد والتجديد

الدكتورة هيام بنت محمد بن حسين الفقيه

قسم تربية الموهوبين، كلية التربية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

ملخص البحث

الإبداع صفة من صفات الخالق سبحانه وتعالى: قال عز جلاله واصفاً نفسه {بديع السماوات والأرض وإذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون} سورة البقرة: الآية 117. ولا يمكن للفرد أن يتصور مجتمعاً بدون إبداع منذ بدء الخليقة إلى يومنا هذا غير أن الاتجاهات التي سادت الأمم والشعوب كان لها دور في توجيه الإبداع وجهة دون أخرى، فمثلاً نلمح مظاهر الإبداع في الحضارات القديمة في الفن المعماري وفي الشعر، ولو أردنا الحديث عن أهمية الإبداع بشكل موسع لتوجب علينا أن نتطرق لكل جوانب الحياة الإنسانية فالإبداع مهم كمعيار حضاري ورأس مال بشري أو كوسيلة للتغلب على مشكلات الإنسان وزيادة رفاهيته أو عن دور الإبداع كأداة فعالة في حسم الصراعات السياسية؛ أو كأسلوب حضاري للتعبير عن الجمال في جميع جوانب الحياة المختلفة. على حين تروى لنا كتب التاريخ أن مبدعين تم اضطهادهم وقتلهم لأنهم كشفوا عن إبداعات علمية، وبالتالي فإن الإبداع كان نوعاً من الطاقة المهدرة، التي لم يُنَبِّه إلى استثمارها بشكل مرضٍ؛ أولم يُدرك مدى أهميتها في التطلع إلى حياة أفضل. ومن هنا جاءت أهمية الإبداع من حيث الاكتشاف والتنمية والاستخدام في مجالات الحياة الواسعة. إن الفروق بين الأمم المتقدمة والنامية بمفهوم العصر هي فروق بمقدار ما تملك تلك الأمم من القدرة على الإبداع. لذلك سوف تستعرض الباحثة التقليد، تطور مفهوم الإبداع، السمات الإبداعية، التجديد في مراحل عميلة الإبداع مستويات الإبداع، خصائص الإبداع. كما وأن المنهج المستخدم في البحث هو المنهج الوصفي.

المقدمة

الحمد لله الذي علم الإنسان ما لم يعلم، وأوجده من العدم، والصلاة والسلام على حبيبنا ومعلمنا الأول محمد بن عبد الله وعلى آل بيته وذريته وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

تتميز الحضارة الإنسانية بالعديد من الاكتشافات العلمية والتكنولوجية والآداب الرفيعة والفنون الجميلة، ويعود الفضل في ذلك إلى الإبداع؛ فالمخترعات العلمية والتكنولوجية تساهم بشكل كبير في تحسين شروط حياة الإنسان أما الفنون فهي ترفه حس الإنسان وتنمي

ذوقه وتهذبه. إن الإبداع بصورة عامة وسيلة تساعد الإنسان على تطويع الطبيعة وتسخيرها لصالحه.

كما أصبح الاعتراف بأهمية الإبداع حقيقة متفقاً عليها تدعمها نتائج المئات من الدراسات والأبحاث، ويبرهن على صدقها وقائع الحياة، فلم يعد هناك الآن مجال للتساؤل عن أهمية الإبداع؛ لأن كل ما أنجزته البشرية من خطوات على طريق التقدم هو ثمرة من غرس الإبداع كما إن أقصى ما تطمح البشرية إلى تحقيقه في المستقبل هو أيضاً من حسن استثمار الإبداع.

التقليد في الإبداع

التقليد ظاهرة طبيعية في تكوين شخصية الأفراد الفريدة. إن التقليد في الإبداع أمر ضروري في بداية الأمر وليس تقليد أفكار الغير أو أعمالهم شيئاً منبوذاً مطلقاً، كما ينبغي عدم الانزعاج من تقليد الصغار لأعمال الكبار؛ وليس هناك من داعٍ إلى التحوّض منه أو ردع من يُقلّد، بل ينبغي تشجيع من يقوم بذلك، لأن التقليد يمثل المرحلة الأولى من الإبداع، حيث يتعلم الفرد بالتقليد خبرات غيره ويعيش هذه الخبرات؛ على أنه ينبغي أن يكون النموذج الذي يُقلّد من الذين لهم باع طويل في ميدان البحث ذي الصلة. إذ يكون اختيار النماذج بذلك من الذين يمكن أن يكونوا أسوة حسنة من الذين نبغوا في ميادينهم نبوغاً ملفتاً للنظر. كما أن المُقلّد يجب أن يكون على بينة من أمر تقليده ومن يقلّده وما يقلّده.

تحوّل الخبرات الخارجية بالتقليد إلى خبرات داخلية، فالتقليد عبارة عن مرحلة إعداد لإنتاج فكرة أصيلة. وبعد تقليد كاف فإن الفرد سينتقل لا محالة إلى التطوير وإبداء الرأي الشخصي وتطبيق أفكاره الخاصة. وهكذا يظلّ الإنسان يقلّد ويقلّد إلى أن يجد طريقه الخاص به أو أن يكتشف أسلوبه المنفرد عن الآخرين.

ومن أجل أن يكون التقليد نافعاً فمن المرجح أن تستمر العملية على شكل تقليد وتفكير، فتقليد وتفكير، ثم تقليد وتفكير. يفسح هذا التناوب مجاًلاً لولادة أفكار وأعمال جديدة أصيلة ومبتكرة.

هذا ومن الجدير الإشارة إليه إلى أن التقليد إنما يتضمن في جوهره القليل من الإبداع. ولهذا السبب ينبغي عدم الاكتفاء بالتقليد ذلك لأن الاكتفاء بالتقليد يعني القناعة بالقليل من

الإبداع كمن يكتفي بالقليل ويترك الكثير. حيث يتصف الإبداع بكونه تجاوزاً للمحاكاة وتأليفاً بين عناصر سابقة في صورة جديدة.^١

تطور مفهوم الإبداع

يمكن رصد ثلاث مراحل رئيسة تعكس التطور الهائل الذي حدث لمفهوم الإبداع على مدى العصور الماضية وهي:

المرحلة الأولى:

وتمتد منذ أقدم العصور وقد ارتبط مفهوم الإبداع فيها بالأعمال الخارقة التي تقترن بالغموض وتستعصي على التفسير. ومن أبرز ما تميزت به هذه المرحلة الخلط بين مفاهيم الإبداع والعبقرية والذكاء والموهبة، والتركيز على دور الوراثة والفطرة على الإبداع إضافة إلى ربط الإبداع ببعض الميادين مثل الرسم والأدب والهندسة وغيرها.

المرحلة الثانية:

بدأت مع نهايات القرن التاسع عشر وقد اتسمت هذه المرحلة بظهور نظريات سيكولوجية حاولت تفسير الظاهرة الإبداعية، وحدث تقدم في التمييز بين مفاهيم الإبداع والموهبة والتفوق، وانحسار عملية الربط بين الإبداع والغيبيات والخوارق وانحسار الجدل حول أثر الوراثة في الإبداع، واتساع دائرة الاهتمام بالإبداع في مجالات العلوم الحياتية والطبيعية.

المرحلة الثالثة:

بدأت في منتصف القرن العشرين وامتدت حتى العصر الحاضر، وفيها أصبح ينظر لمفهوم الإبداع على أنه توليفة تندمج فيها العمليات العقلية والمعرفية، ونمط التفكير والشخصية والدافعية والبيئة، وقد انتشرت في هذه الفترة البحوث والدراسات التي تتناول الإبداع ولعل من أسباب ذلك أن الحرب العالمية الثانية كانت قد استدعت بذل جهود عظيمة في الاختراع والتجديد والتحسين في مبادئ الحياة المختلفة، كما أن ظهور عصر الفضاء وتصاعد السباق فيه أكد على أهمية هذا الطلب، بالإضافة إلى تقدم الصناعة وتزايد الحاجة إلى مبدعين.^٢

لذا ظهر في أوائل عام (١٩٥٠) اهتماماً متزايداً بدراسة الإبداع، وذلك عندما ألقى (جيلفورد) خطابه الرئاسي في جمعية علم النفس الأمريكية وطالب فيه بالاهتمام بموضوع

^١ جروان، فتحي، الموهبة والتفوق والإبداع، (عمان: دار الفكر، ط ٢، ٢٠٠٤م)، ص ٨٥.

^٢ مصطفى، فهم، أبناؤنا يتعلمون التفكير الإبداعي، (القاهرة: عالم الكتب، ٢٠١٤م)، ص ٧٧.

الإبداع، وترتب على ذلك تكثيف البحوث العلمية والدراسات التي تناولت الإبداع وبناء مقاييس للتعرف على الأفراد المبدعين.

إذاً ماهو الإبداع... وكيف يمكن تعريفه؟.

مفهوم الإبداع

يعرف الإبداع في لسان العرب من بدع الشيء ببذعه بدعاً، وابتدعه أنشأه وبدأه، والبدع الشيء الذي يكون أولاً^١.

والبديع من أسماء الله تعالى لإبداعه الأشياء وإحداثه إياها، وهو البديع الأول قبل كل شيء، قال الله سبحانه وتعالى {بديع السماوات والأرض}^٢ أي خالقها ومبدعها.

أما المفهوم الاصطلاحي للإبداع فإنه يحمل مضامين وتفسيرات متعددة، فالباحثون والمدرّبون والمستشارون يقدمون هذا المصطلح؛ ويشرحونه من خلال الرجوع إلى عامل أو أكثر من عدة عوامل منها: الخصائص أو السمات الشخصية والمهارات الذهنية للأفراد والمبدعين، إلى جانب الخصائص أو المتغيرات التنظيمية التي تميز كل منظمة عن غيرها، والتي تؤثر بدورها على مستوى ونوع الإبداع فيها.

ونقلاً عن قاموس ويبستر فإنه يعرف الإبداع على أنه الحالة التي تؤدي إلى تقديم شيء يتميز بالإبداع. ويعني ذلك ضرورة أن يبدو العمل الإبداعي على شكل أصيل لم يكن معروفاً من قبل، سواءً كان ذلك في مجال الإنتاج العلمي أو الميكانيكي، أو الفني بجميع أشكاله.

أما الإبداع في ضوء العلوم الاجتماعية فقد عُرف بأنه عملية الإحساس بالصعوبات والمشكلات الموجودة في الأشياء، والنقص في المعلومات والعناصر الناقصة في الموضوع محل الاهتمام الأمر الذي يدفع الفرد إلى اكتشافها، أو تكوين فروض حولها، ثم اختبار صحة هذه الفروض، وإعادة اختبارها حتى يصل فيها على نهاية.

أن التعدد والاختلاف في تعريف الإبداع أدى إلى عدة نتائج:

أولها: محاولة التوفيق بينها بوضع مستويات للإبداع مثل المستويات الخمسة التي وضعها "تايلور".
ثانيها: محاولة وضع تصنيف شامل لتلك التعريفات مع ربطها بالمناحي الفكرية لوضعها مثل تصنيف "خيتنا".

^١ الداهري، صالح حسن. سيكلوجية الإبداع والشخصية، (القاهرة: دار النهضة العربية، ٢٠٠٨م)، ص ١١٩.

^٢ سورة البقرة، الآية ١١٧.

ثالثها: تعدد وسائل قياس الإبداع والوسائل المستخدمة للتعرف على المبدعين، فمنها مقاييس لسمات الشخصية مثل مقياس " تورانس"، ومنها مقاييس للإنتاج الإبداعي مثل مقياس "جيلفورد" ومنها المقاييس التي تعتمد على استخدام قوائم تواريخ الحياة للتعرف على المبدعين مثل قائمة "شافروانستازي".^١

ومما سبق يتضح أن تعاريف الإبداع وإن كانت متعددة الوجوه ومختلفة المحاور، إلا أنها جميعاً تصب في بوتقة واحدة وتتفق على فكرة مؤداها أن الإبداع هو التوصل لشيء جديد قد يكون خدمة، أو سلعة أو نظرية، أو اختراع جديد. كما أنه ليس من الضروري أن تكون جميع عناصر الشيء المبتدع جديدة تماماً وإنما يكفي أن يكون الإبداع مجرد تأليف لأشكال قديمة، فالمبدع قد يستفيد من أفكار غيره ولكنه يوظفها توظيفاً جديداً، ويرى فيها معاني جديدة لم يسبقها إليه أحد. فالإبداع هنا ليس مجرد محاكاة أو تقليد.

السمات الإبداعية

تمثل السمة Taite لدى علماء النفس نزعة عامة أو استعداد عام تشكل سلوكيات الأفراد بتشكيلة خاصة، وتطبعه وتلونه وتحدد أنواعه وكيفياته.

والمقصود بهذا المفهوم أن السمات هي المداخل للمحاولة لإيجاد تفسيرات للسلوك الظاهري للأفراد؛ من خلال إيجاد استعدادات خاصة عنده تكون تحت مسؤولية هذا السلوك وعن اتساقه وثباته داخله.

وخصائص السلوك وسمات النفس للأفراد المبدعون قد استأثرت باهتمام عظيم من جهة عدد كبير من العلماء، وترسخت لديهم قناعة تؤكد أن الأفراد المبدعون لا يتشابهون مع غيرهم في خصائصهم الانفعالية والمعرفية. وبصرف النظر عن المجال الذي يبدعون فيه فإنهم يتشاركون في عدد من السمات العامة التي تميزهم عن غيرهم.^٢

وقد توصلت الأبحاث المتعلقة بالإبداع إلى عدد من القوائم المتعددة تحوي سمات وخصائص مشتركة بين المبدعون؛ ويجب الإشارة إلى حقائق مهمة وهي عدم إمكانية توفر كل السمات والخصائص عند أي مبدع بعينه. من الصحيح أن لدى الأشخاص المبدعين من هذه السمات والخصائص أكثر مما لدى الأشخاص العاديين أو الأدنى إبداعيه، ولكن هذا لا يعني وجود

^١ جوده، جيهان محمود، الموهبة والإبداع في ضوء نظرية الذكاءات المتعددة، (القاهرة: عالم الكتب، ٢٠١٢م) ص ٢٥.

^٢ جرار، أماني غازي، إبداع التفكير بين البعد التربوي والفكر الخلاق، (عمان: دار الميسر للنشر والتوزيع والطباعة، ٢٠١٣م)، ص ٥٥.

هذه السمات والخصائص جميعها لدى معظم المبدعون: لكون الأبحاث التي أُستنبطت منها هذه الخصائص متباينة من حيث مجال الإبداع الأدبي والعلمي، إضافةً لاختلاف المعالجات التي أُستخدمت في جمعها وتنوع الأفراد المبدعون الذين تناولتهم الأبحاث فيما يتعلق بعمرهم ومستواهم الاجتماعي والوظيفي والتعليمي، وغيرها من العوامل الشخصية والبيئية.

وقد وضع الباحثون تصنيفات مختلفة لخصائص الأفراد المبدعين؛ ومن ذلك تصنيفها إلى خصائص جسمية وخصائص انفعالية، وخصائص عقلية وخصائص تكاملية. كما تدل الأبحاث والدراسات المتعلقة بالمبدعين على أن الأشخاص المبدعين يتميزون بمجموعة لا بأس بها من خصائص وسمات نفسية، بعضها إيجابية وبعضها سلبية منها ما هو موضع إتفاق من الدارسين ومنها ما هو موضع اختلاف من البعض الآخر^١.

كما أعد قائمة بالسمات خير الله للمبدعين بحيث يمكن إستخدامها كأداة علمية لاكتشاف الأفراد المبدعين، وقد إستند عند وضعها على نتائج الدراسات التي أجريت على عينات من الراشدين والمراهقين، والتي توصلت إلى أن مرتفعي الإبداعية يتصفون بعدة خصائص تميزهم عن هم أقل منهم إبداعية ومن أهم هذه السمات والخصائص ما يلي:

السمات الشخصية للمبدعين كما أعدها خير الله 2008

م	السمات الشخصية للمبدعين	م	السمات الشخصية للمبدعين	م	السمات الشخصية للمبدعين	م	السمات الشخصية للمبدعين
١	الاكتفاء الذاتي.	٢	الشعور بالحرية.	٣	تحمل المخاطرة.	٤	تحمل عدم اليقين.
٥	تنوع طرق التعبير عن الانفعالات.	٦	الاستقلالية في الفكر والعمل.	٧	رفض الإذعان السلبي للسلطة.	٨	مقاومة الضغوط الاجتماعية.
٩	قلة الحاجة للتنظيم.	١٠	التصميم.	١١	الثورية.	١٢	تحمل الغموض.

^١ إبراهيم، سليمان عبد الواحد، نافذة على الموهبة والتفوق والإبداع، (القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠١٠م)،

١٣	الثقة.	١	السيطرة.	١	القيادة.	١	تأكيد الذات.
		٤		٥		٦	
١٧	الانعزالية والميل للانطواء.	١	المثالية.	١	الإندفاعية.	٢	الإنفتاح على الخبرة.
		٨		٩		٠	
٢١	التعقيد والتوفيق بين المتناقضات.	٢	الإرتباط بالوسط الاجتماعي.	٢	قلة الاستجابة للقواعد والتنظيمات التقليدية.	٢	روح المداعبة والمرح والسخرية.
		٢		٣		٤	

التجديد في مراحل عملية الإبداع

إن أكثر النماذج تداولاً وشهرة هو نموذج والس الذي يرى أن الإبداع بحاجة لمراحل أربعة هـ:

١. مرحلة التحضير والإعداد Preparation:

ويتضح ذلك في تجميع المعلومة إزاء المشكلات والموضوعات التي تشكل محاور إهتمامات المبدعين، فالنتائج الإبداعية يكمن في العمل الدؤوب وقضاء فترة طويلة في مراحل الإعداد؛ حيث يقوم الفرد خلالها بجمع البيانات والمعلومات المتعلقة بالمشكلة مما يساعده على تكوين نظرة شمولية لأبعادها. وتؤكد بعض الأبحاث إلى أن الفرد الذي يخصص قسماً أكثر من وقته ليحلل المشكلات ويفهم كل العناصر المتعلقة بها قبل أن يبدأ في اتخاذ الحلول لها هو أوفر إبداعيةً من ذلك الذي يتسرع في حل المشكلات.

وفي هذه المرحلة الأفكار عادة ما تكون غامضة المعالم حيث إنه لا يعبر عنها بصورة لفظية بل غالباً ما تكون في نطاق التصور البصري، هذا الغموض يتم استجلاؤه شيئاً فشيئاً من خلال محاولة توضيح معالم المشكلة دون الدخول في تحليلها، لذا فإن هذه المرحلة تتطلب من الفرد نوعاً من التركيز الذي يقود الفرد إلى طلب الوحدة أو العزلة وطرح وإعادة العديد من الأسئلة على نفسه التي يرى أنها قد تساعده على توضيح المشكلة، لهذا فإن المرونة في هذه المرحلة مطلوبة كشرط أساسي من أجل مساندة جهود الفرد العقلية في عملية الحل؛ حيث تكون الأفكار مفتوحة وقابلة للتعديل بما يتناسب ومتطلبات تحديد المشكلة. وإلى جانب المرونة فإن الفرد يحتاج إلى نوع

من الصبر الذي بدوره قد يؤدي إلى التخفيف من حالة الإحباط التي يمر بها في مرحلة الإعداد بسبب عدم وصوله إلى حل سريع للمشكلة.

٢. مرحلة الكمون أو الاختمار Incubation

إن بعض الباحثين يطلق عليها تعبير الإحتضان أو التفريخ أو التبصر، وهذه المرحلة تأتي بعد عدد من المحاولات اليائسة للوصول إلى حلول فارقة للمشكلات بعد التفكير في جميع الاحتمالات المختلفة. وفي هذه المرحلة قد يتجه الشخص إلى مجموعة من الأساليب لصرف تركيزه عن المشكلات؛ كأن يقوم بالسباحة أو يمشي أو يذهب للنوم أو يعتمد الإنشغال بموضوع آخر. وتشير خبرة الأفراد المبدعون إلى أن إنجازاتهم الخارقة تتم بشكل أكثر فاعلية أثناء الوقت الذي يركز فيه إدراكهم حول موضوعات أخرى أو على الأقل وهم في منأى عن المراجعة للحلول غير المنطقية أو غير المقبولة بالنسبة لهم والتي وصلوا إليها ابتداءً وأوشك اليأس أن يستولي عليهم وتعتبر هذه المرحلة هي أدق مراحل الإبداع وأهمها لأنها المرحلة التي تشهد عملية ترابط وتداخل وتفاعل؛ وتتم من خلالها محاولة كبيرة للتوصل للحقيقة، أي أنها مرحلة تفاعلات بين ذات الباحثين ومعلوماتهم وموضوع الدراسة ومرحلة التفريغ للحلول وبدائلها. وهذه المرحلة ربما تستغرق فترة طويلة أو قصيرة أياماً أو شهوراً أو سنوات؛ ولا يمكن اعتبارها مرحلة ميكانيكية يمكن للفرد أن يستحضرها في أية لحظة ومتى شاء حتى لو بذل جهوداً مضنية في سبيل ذلك لما استطاع الوصول إلى الحل الإبداعي الذي يتطلب جهوداً مكثفة في الإعداد والتفكير بالمشكلة والمثابرة على امتداد فترة طويلة.

٣. مرحلة الإشراف Illumination

إن مرحلة الكمون تقود إلى المرحلة الثالثة من عملية الإبداع وهي مرحلة البزوغ أو الإشراف حيث تظهر الفكرة الجديدة مع غيرها من العوامل النفسية التي سبقت وصاحبت ظهورها. وهذه المرحلة غالباً ما تكون مفاجئة حيث يكتشف الفرد نوعاً من العلاقة بين الأفكار السابقة التي قد لا تكون بينها أية علاقة؛ إذ تؤدي هذه العلاقة إلى ظهور الفكرة الجديدة التي تمثل حلاً للمشكلة.

ويتضح أن هذه المرحلة تتطلب الاستقلالية في التفكير والشعور بالحرية والأمان النفسي، والقدرة على التحول من استخدام الحس إلى استخدام الأسلوب التحليلي في التفكير. وتتضح في هذه المرحلة الخصائص أو الحالة الذاتية للإبداع والتي تشكل حداً قاطعاً فعلياً بين ما يمكن أن يقوم به أي عالم وبين ما يقوم به المبدعين. فالمرحلتان السابقتان بقدر أهميتهما وصعوبتهما إلا أنهما في الحقيقة مرحلتان يمكن لأي عالم أن يمر بهما؛ أما هذه المرحلة فلا يمر فيها

إلا المبدعين، وتتجسد فيها عمليات الإنبثاق الغير متوقع للأفكار الأصيلة أو للعمل الجيد، وتبدو مواد الأفكار أو الحلول وكأنها قد انتظمت وترتبت دون التخطيط المسبق لها كما تأتي بارزة وتُجَلَّى معها جميع ما كان وسط النفس من المعاناة أو المتاعب أو الهموم.

إن مرحلة الإشراق هي الخبرات التي تنقضي بحل الألغاز المحيرة واستشعار الارتياح والرضا وبعد مشقة ذهنية قد تقصر أو تطول، وفي هذه المرحلة تصل العمليات الإبداعية إلى ذروتها حيث تنظم الأشياء في موقعها الصحيح. ويتم ذلك عند إعطاء العقل الظاهر بعض فترات الراحة بعدم التفكير أو التركيز على المشكلة المحددة، بحيث يحتويها العقل الباطن في حالة إستنفار لإعادة ترتيب المعلومات والعلاقات حتى تنتهي إلى ما يمثل حلاً نموذجياً؛ فيتدفق الحل مرةً واحدةً إلى العقل الظاهر في صورة بزوغ إبداعي معين.

٤. مرحلة التحقق والتنفيذ Verification

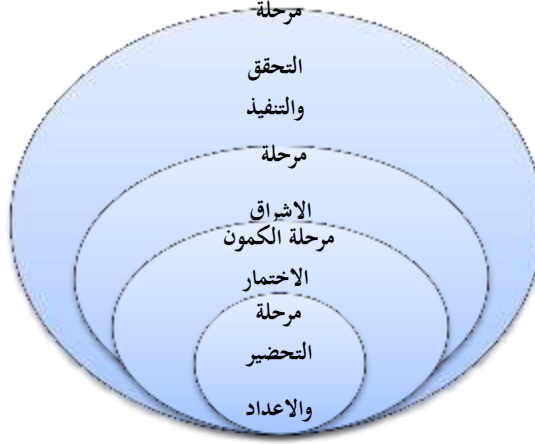
يتوجب على الأفراد في هذه المرحلة المبدعين أن يختبروا الأفكار الإبداعية ويعيدوا نظرهم فيها، ليروا هل هي أفكار صحيحة ومفيدة أو تستوجب شيئاً من التهذيب والصقل.

قد ينتهي أمر الفكرة الإبداعية عند مرحلة البزوغ إذا لم تثر لها السبل الكفيلة التي تدعم تحقيقها وتنفيذها، فالإخفاق في المرحلة الأخيرة لا يتحملة المبدع كاملاً إنما يقع بنسبة كبيرة منه على المجتمع الذي يوجد به المبدع؛ لعدم الرعاية الكافية للنتاج الإبداعي أو الاهتمام بالأفكار الجديدة، كما يقع على المبدع بعض المسؤولية فقد يكون السبب وراء ذلك هو تقصيره بالقيام بحملة تعريفية لما توصل إليه لدى قطاع واسع من ذوي الاهتمام بالموضوع حيث ستفتح لديه المنافذ لتحقيق أفكاره، أوقد يكون السبب أيضاً عدم إمتلاك المبدع القدرات الضرورية على إقناع الآخرين بالفكرة الجديدة وكسب تأييدهم وتعاونهم من أجل تنفيذها.

وأخيراً لا بد أن نشير إلى أن ليس من الضروري أن تمر كل عمليات الإبداع بهذه المراحل على التوالي، فمن الممكن تقديم أحد هذه المراحل على الآخر كما أنه قد توجد تداخلات بينها.^١

نموذج مراحل عملية الإبداع عند Wallas, 2009

^١ جودي، محمد حسين، نمو التفكير الإبداعي للطلاب، (الكويت: دار الشروق للنشر والتوزيع، ط٣، ٢٠١٣م)،



مستويات الإبداع

على الرغم من أن تايلور أشار إلى أن مراحل والس تعد مقبولة في علاقاتها بتكامل الإبداع إلا أنه اقترح خمسة مستويات متسلسلة للإبداع من الأدنى إلى الأعلى كالتالي:

١. الإبداع التعبيري Expressive creativity

ويشتمل على مهارات تعبيرية مستقلة في حين أن الجودة ونوعية الإنتاج ليست هامة؛ فالتركيز يتم على عملية الخلق نفسها دون الاهتمام بالمهارة، ويمكن مشاهدة هذا المستوى من الإبداع في الرسم التلقائي للأطفال وما شابه ذلك.

٢. الإبداع التقني Technical creativity

الإبداع التقني يركز على المهارة والحدق في الإبداع، وكشيء أساسي لا يركز على الجديد على الرغم من أنه يهتم بإنجاز مستويات جديدة لمهارة الشخص المبدع. ويتمثل في القدرة على إنهاء الإنتاج الإبداعي بشكل يجعل تسويقه عملية ميسورة والاستفادة منه مداها أوسع.

٣. الإبداع الابتكاري Inventive creativity

يتميز بالبراعة في استخدام المواد ومن خلاله وبواسطة الاستبصار يصنع المبدع تركيباً غير مألوف من الأشياء المنفصلة عن بعضها سابقاً؛ ويستخدمه لحل مشاكل قديمة بطرق حديثة. وهكذا فإن الإنتاج الإبداعي لا يأتي بثماره من الأفكار الأساسية الجديدة ولكن من خلال استعمالات جديدة لأجزاء قديمة، واكتشاف طرق جديدة من رؤية أشياء قديمة.

والإنتاج الإبداعي يتمثل في قدرة الإنسان المبدع على العمل في بعض مجالات اهتمامه أو مجالات البيئة بشكل يمكنه من الإنتاج المألوف والمناسب في نفس الوقت.

٤. الإبداع التجديدي Innovative creativity

الإبداع التجديدي يتضمن إجراء تعديلات في المبادئ الأساسية يركز عليها إيجاد الإنتاج؛ ولذا فإن إيجاد الإنتاج الإبداعي يعتمد على قدرة المبدع في فهم وإدراك الأفكار الأساسية الرئيسة. والإنتاج التجديدي هو الإنتاج الذي يحقق مزيداً من التطوير للأشياء الموجودة ويحقق بعض التقدم في استعمالها بواسطة إدخال تحسينات عليها، مما يتطلب قدرة عالية على التخيل والتصور والتجريد.

٥. الإبداع الطارئ Emergentive creativity

هو أكثر أشكال الإبداع تعقيداً إذ يتمثل في القدرة على تطوير المبادئ الأكثر تجريداً أو الافتراضات التي هي محل اهتمام كثير من المدارس الفكرية. وقد أكد أن مبدعي الأشكال الطارئة يشكلون أقل فريق ولكنه الفريق الأعظم تأثيراً في تاريخ الإنتاج العالمي المتعلق بأنواع الإبداعات الطارئة، ويتطلب هذا النوع من الإبداع قدرات تمتص الخبرات التي غالباً ما تكون متوافرة بشكل شائع؛ ومن هذه الخبرات يتولد شيء ما مختلف تماماً ويتم التأكيد عليه بواسطة المبدعين؛ والإنتاج الإبداعي يشتمل على بصيرة غنية متولدة بدرجة كبيرة.

ومما سبق يُستنتج أن الإبداع سمات عامة جماعية وفردية تشكل دنيا الأفراد في معظم جوانبها، فليس بالضرورة أن يكون مقتصرًا على مجال الاكتشاف العلمي أو الاختراع التكنولوجي ولكنه يتواجد في طريقة جديدة لحل ما يواجهه الأفراد والمجتمعات من مشكلات أو إبداع فلسفات غير شائعة. فالإبداع له عدد من المستويات العديدة يستطيع أي إنسان أن يمارسه في حياته العامة أو في مجال عمله مهما كان بسيطاً^١.

خصائص الإبداع

إتجه الباحثون للتعرف على تفاصيل خصائص الإبداع الممتاز لأجل إخراج مزيداً من المساهمة والتأكد من ملاءمتها وفعاليتها، لترعى وتدعم وتنمي الإبداع في عدد من المجالات والأنشطة على مستويات المنظمة أو الجماعة أو الفرد.

ويمكن سرد أهم خصائص الإبداع فيما يلي:

١. الإبداع ظاهرة إنسانية عامة وليس ظاهرة خاصة بأحد.

^١ عبدالله، معتر، اختبار القدرة على التفكير الابتكاري، (القاهرة: دار العالم العربي، ٢٠٠٨ م)، ص ٢٠.

٢. إن الإبداع قدرة عقلية من الممكن أن تظهر على مستوى الشخص أو الجماعات.
٣. إن الإبداع يمثل عمليات ونتائج إذ تتضح العمليات الإبداعية عن طريق قدرات التفكير لدى الشخص كما تبدو المنتجات الإبداعية بواسطة السلوكيات والأفكار.
٤. أنه من الممكن تنميته الإبداع من خلال التدريب وتوفير المناخ الملائم بالنسبة للأفراد والجماعات.^{٩١}

التصورات الخاطئة عن الإبداع

الباحثين انشغلوا بإعطاء تصور مختلف يفسر هذه القوى التي تتحكم في العقول البشرية حينما تجود بأفكار بناءة وخارقة، واختلطت في تفسيراتهم تصوراتهم ذات الطابع الذاتي مع أفكار دارجة. وقد أودت المعالجات السابقة للإبداع إلى جملة من المتناقضات والمتصورات المغلوطة ومنها على سبيل المثال:

١. أن الإبداع من غير الممكن تناوله بالدراسة العلمية المنظمة، لكون الإبداع من عمليات الطبيعة التي تفرض قوانينها المتعلقة بها وحدها.
٢. أن المبدعين يختلفون من ناحية النوع عن غيرهم من الأفراد؛ بمعنى أنهم ذو طابع غير مألوفة ومن غير الممكن تحديدها فهم مُلهمون من قوى عليا.
٣. أن الإبداع مقتصر على مجال الفنون والأدب، وكانت النظرة للأشخاص العباقرة غالباً مقتصرة على الفنانين والشعراء.
٤. اعتماد عدة تعاريف غير واضحة للإبداع في ضوء مفاهيم كالأحاسيس والامتدادات والوعي بالمعني، إلى غير هذا من المفاهيم التي من الصعب ترجمتها إلى واقع بالإمكان ملاحظته وتحديده.^{٩٢}

ماذا تخسر المجتمعات بغياب الإبداع؟

إن مشكلة هجرة العقول المبدعة في شتى المجالات من الدول النامية إلى العالم المتقدم تعتبر من أكثر الأمور أهمية. فالعالم بانقسامه إلى دول متقدمة ودول نامية يمكن النظر إليه كعالمين متميزين لكل منهما صفاته ولشعوبهما حظوظ متفاوتة من العيش الكريم، ومما زاد الأمر اتساعاً تلك الهجرة للعقول النادرة والكفاءات العالية كي تعمل على زيادة التقدم والعلم والتقنية وبالتالي الرخاء والرفاهية في طرف من أطراف المعمورة، بينما حرم الطرف الآخر من كل ذلك وبذا خسر

^{٩١} غباري، نادر أحمد، القدرات العقلية بين الذكاء والإبداع، (عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م)، ص ١٥.

^{٩٢} رزوقي، رعد مهدي، التفكير وأنماطه، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠١٥م)، ص ٩٨.

الذين كانوا ولا زالوا يخسرون ما هم في أشد الحاجة إليه من هذا الرصيد من أصحاب الكفاءات؛ والذين كان قد عُقد عليهم الأمل في الأخذ بأيدي مجتمعاتهم لانتشالها من وهبتها، وكانت المكاسب لصالح الدول المتقدمة والتي أضافت بذلك علماً إلى علم وثراء إلى ثراء وبذا تباعدت الشقة بين العالمين وخسر المجتمع مبدعيه.

الخاتمة

إن قيمة الإبداع تتمثل في خلقه للحضارة وما عرفته من تمدن وتقدم. رغم ما قام به العلماء من محاولات لدراسة الظاهرة الإبداعية دراسة علمية دقيقة فإنهم لم يتمكنوا من معرفة كل ما يدور داخل الذات الإنسانية وما يتم من خطوات تصل بها إلى الإبداع.

فالإبداع يقوم على عناصر أساسية مثل: المبدع والعمل الإبداعي والعملية الإبداعية، والموقف الإبداعي كما يتميز بعدة خصائص نذكر منها: التحرر من قيود الزمان والمكان، والتجديد في الفكر، والابتكار في السلوك، والاستثمار الأمثل للطاقات العقلية في حل المشكلات التي تعترض الإنسان. وينهض الإبداع بوظائف نفسية واجتماعية وعلمية.

تتميز مجالات الإبداع الإنساني بالتعدد لتشمل العلم والفكر والفن والسلوك، إذ يتصف الإبداع بالوظيفية فهو يتوخى تلبية الحاجات وحل المشكلات، الإبداع عملية معقدة تحتاج مزيداً من البحث والدراسة.

نونية أبي البقاء الرندي: مقارنة سيميائية

الدكتورة هيام المعمرى

جامعة عجمان للعلوم والتكنولوجيا

ملخص البحث

يعدّ التغيّر في أمور الحياة سنة من سنن الكون التي لا يقوى المرء على صدّها أو تحويل مسارها. وقد يكون هذا التغيّر يسيراً بسيطاً، لا يحدث أثراً يذكر، كما قد يكون عظيمًا مزلزلاً، لا يمكن أن يُمحي أثره على تقادم العهد، وطول الأزمان. وهذا هو حال ما حدث لدى سقوط الأندلس على يد الصليبيين. لقد كان فاجعة رزئ بها الإسلام والمسلمون، وأمرًا مهولاً أصاب الأمة جمعاء، وما قبل فيه عزاء... وقد انبرى عدد كبير من الأدباء والشعراء للتعبير عن هذه الفاجعة، وترجمة مشاعرهم الصادقة إلى مداد يقطر دمًا، ودمع ينهمر ألماً... وها هي "نونية أبي البقاء الرندي" بمطلعها:

لكل شيء إذا ما تم نقصانٌ فلا يُغَرِّبُ طيب العيش إنسانٌ

تأتي لتكون من أشهر ما قيل في تلك المصيبة الأليمة التي لا شفاء منها، ولتحتل مكانة مميزة في موضوع "رثاء الممالك والمدن". تُرى ماذا يمكن أن تحمل هذه القصيدة العظيمة من معان ودلالات جديدة إذا ما قوربت مقارنة سيميائية حديثة؟ وما النوادر والدّر التي ستكتشف، أو يعاد اكتشافها، ويعاد إليها بريقها ورونقها اللائق؟ وما الذي لم يُسبر غوره في هذا النصّ العربي القديم المتجدّد، وما يُمور فيه من ثنائيات، وتضادّ، ومقابلات... ومن توظيف اللغة الشعريّة بكلّ ما تزخر به من بديع وطواعية واتّساق؟ وهل يصدق حال الأمس مع حال اليوم فيها؟ وما أشبه الليلة بالبارحة! هذا ما تسعى هذه الورقات إلى البحث فيه، واستشراف آفاق جديدة في مقارنة النصوص العربيّة القديمة في ضوء النّظريّة النّقديّة الحديثة.

المقدمة

يُعدّ فنّ الرثاء من الفنون القديمة والحديثة في عصرنا، وفي كثير من العصور السّابقة. وتستخدمه كثير من الحضارات والثّقافات؛ لتعبّر عن فقدان عزيز، وتعداد مناقبه ومآثره، أو التّرحم على الأيام الخوالي حال الصّبا والجمال وربّيعان الشّباب، أو البكاء على الأطلال، وتذكّر أيام المحبوب، أو التّفجّع بمصيبة حلّت ببلد أو وطن عزيز ضمّ في جنباته كلّ غال ونفيس...وقد يصل الحال إلى رثاء

النفس قبل موتها، والتَّرحم ذاتيًا عليها قبل أن يترحم الآخر عليها! إِمَّا إحساسًا بدنوّ أجلها، ورغبة في تخليد تلك اللحظات أو ذكرى تلك الحياة، أو تخيلًا لمشهد الموت وما فيه من آلام نفسية وجسدية للمتوفى وأهله، أو زجرًا للنفس وطلبًا لتطهيرها، ومحاسبتها قبل أن تُحاسَب، عملاً بقول الخليفة عمر بن الخطاب -رضي الله تعالى عنه وأرضاه-: "حاسبوا أنفسكم قبل أن تُحاسبوا، وزنوها قبل أن توزنوا؛ فإنَّ أهون عليكم في الحساب غدًا أن تحاسبوا أنفسكم اليوم، وتزيّنوا للعرض الأكبر." يومئذ تعرضون لا تخفى منكم خافية^١.

أ. رثاء الأفراد

يزخر الشعر العربي على مرّ عصوره بأطراف متنوعة من فنّ الرثاء، شملت رثاء الأبناء؛ كقصيدة (أبي ذؤيب الهذلي) التي تُعدّ من روائع الرثاء والحكمة في الشعر العربي، قائلا في بعض أبياتها:

أَمِنَ المَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ	وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مِنْ يَجَزَعُ
أَوْدَى بَيْيَ وَأَعْقَبُونِي غُصَّةً	بَعَدَ الرُّقَادِ وَعَبْرَةً لَا تُقْلَعُ
وَلَقَدْ حَرِصْتُ بِأَنْ أَدَافِعَ عَنْهُمْ	فَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا تُدْفَعُ
وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا	أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ ^٢

وها هو شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم: حسان، يرثي خير البرية عليه السلام بقصائد منها قوله:

ما بال عيني لا تنام كأنما	كحلت مآقيها بكحل الأرمد
جزعًا على المهدي أصبح ثاويًا	يا خير من وطئ الحصى لا تبعدي ^٣

كما وضع "رثاء النفس" موضعا مهماً له في خريطة فنّ الرثاء، مثل قصيدة (مالك بن الرّيب)، ذائعة الصّيت بمطلعها، وما بعده:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبَيْتَنَ لَيْلَةً	بَجَنبِ الْغَضَى أَزْجِي الْفَلَاحَ النَّوْاجِيَا
فَلَيْتَ الْغَضَى لَمْ يَقْطَعْ الرِّكْبُ عَرْضَهُ	وَلَيْتَ الْغَضَى مَاشَى الرِّكَابَ لِيَالِيَا
فِيَا صَاحِبِي رَحِلِي دَنَا الْمَوْتُ فَاَنْزِلَا	بِرَابِيَةِ إِنِّي مُقِيمٌ لِيَالِيَا
يَقُولُونَ: لَا تَتَعَدَّ، وَهُمْ يَذْفِنُونَنِي	وَأَيْنَ مَكَانُ الْبُعْدِ إِلَّا مَكَانِيَا
غَدَاةً غَدٍ -يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى غَدٍ-	إِذَا أَدْلَجُوا عَنِّي، وَأَصْبَحْتُ ثَاوِيَا ^٤

^١ انظر: بتاريخ (١٦ / ٩ / ٢٠١٥م) <http://www.kalamat.org/sections.php?so=va&aid=94>

- وانظر: بتاريخ (١٦ / ٩ / ٢٠١٥م) <http://twbh.com/index.php/site/article/read3156>

^٢ الهذليين، نسخة مصوّرة عن دار الكتب، (القاهرة: دار الشروق، ١٩٦٥م)، ص ١-٢١.

^٣ ديوان حسان بن ثابت، تحقيق وليد عرفات، (بيروت: دار صادر، ط ١، ٢٠٠٦م)، ج ١، ص ٢٦٩-٢٧٠.

وحضر فنّ رثاء الزّوجة جليّاً، كما في قصيدة (محمود سامي البارودي) التي يقول في بداياتها:

أيد المنون قدحت أيّ زناد وأطرت أيّة شُعلة بفؤادي!

أوهنت عزمي، وهو حملة فيلقٍ وحطمت عودي وهو رمح طرادي

يا موتُ فيم فجعتني بحليلة! كانت خلاصة عدّتي وعتادي

لو كنت لم ترحم ضنائي لُبُعدها أفلا رحمت من الأسى أولادي؟^٢

ولا تُنسى "الخنساء" في قصائدها الرّقراقاة التي ترثي فيها أخاها صخرًا بعينين تجودان ولا تجمدان...

ب. رثاء الممالك والمدن:

يعدّ "رثاء الممالك والمدن" من أبرز مواضيع فنّ الرثاء في الشعر العربي؛ فيقف الشاعر وقفة حزن وألم وذ هول حبال ما آل إليه مآل بلده الحبيب، أو وطنه الأكبر، أو مملكته العظيمة ذات التاريخ التّليد... وضمن هذا الرثاء يأتي الحديث عن التّجربة الدّاتية للشاعر، والجمعيّة لشعبه، وما فقدته من أهل، وأحبّة، وأخلاء، ودور، ومال، وأراض، وذكريات لا تمحى من ذاكرة الرّمن وصفحات التّاريخ...

ثانيًا: نسبة القصيدة إلى قائلها

تُنسب قصيدة: (لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان فلا يغرّ بطيب العيش إنسان) إلى "أبي البقاء الرنديّ: صالح بن شريف"، في كثير من المراجع والمصادر التي تذكرها، كما في كتاب (نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب)، لـ"المقري"^٣، وكتاب (دولة الإسلام في الأندلس) في "العصر الرابع: نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين" لـ"محمّد عبد الله عنان"، بما يؤكّده من أنّ هذه القصيدة المراثيّة هي "التي خلّدت ذكر ناظمها على كرّ الأحقاب"^٤، كما وردت نسبتها إلى "الرنديّ" في كتاب (الأدب الأندلسيّ) لـ"مصطفى الشّكعة"^٥... وغيرها من المؤلّفات.

^١ ابن الرّيب: مالك. ديوان مالك بن الرّيب: حياته وشعره، تحقيق نوري حمّودي القيسي، "مجلة معهد المخطوطات العربيّة"، مج ١٥، ج ١، ص ٨٨.

^٢ البارودي، محمود سامي، ديوان محمود سامي الباروديّ، تحقيق علي الجارم ومحمّد شفيق معروف، (بيروت: دار العودة، د.ط، ١٩٩٨م)، ص ١٥٣.

^٣ المقري، أحمد بن محمّد المقري التّلمسانيّ، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، تحقيق الشّيخ محمّد محيي الدّين عبد الحميد، (بيروت: دار الكتاب العربيّ)، ج ٦، ص ٢٣٢.

^٤ عنان: محمّد عبد الله، دولة الإسلام في الأندلس، العصر الزّابع: نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، (أبوظبي: المجمع الثّقافي، والقاهرة: مكتبة خفاجي، ط ١٩٩٧م)، ص ٤٩-٥٠.

^٥ الشّكعة، مصطفى، الأدب الأندلسيّ: موضوعاته وفنونه، (بيروت: دار العلم للملايين، ط ١٩٨٣م)، ص ٥٤٨.

لكنّ بعض المصادر الأخرى تنسبها إلى غيره؛ مثل "ما ذكر الشهاب الخفاجي . أحمد بن محمد بن عمر شهاب الدين الخفاجي المصري، قاضي القضاة وصاحب التصانيف في الأدب واللغة والدين الذي ترجم معاصريه في كتابه «ريحانة الألباء وزهرة الحياة الدنيا». [حين] عزا فيه هذه القصيدة إلى القرطبيّ قائلاً: إنّه «أرسل هذه القصيدة ينعي بها الإسلام في الأندلس ونادى ملوك (الروم) وعظماءها الأعلام فلم يجد بها صفيّاً، يقول له لقد أسمعت لو ناديت حيا». «الروم» تطلق يومئذ على الأتراك الذين كانوا في أوج عزهم»^١.

بينما لم تُشر إلى القصيدة بعض المصادر التي تحدّثت عن "أبي البقاء"؛ مثل "الإحاطة في أخبار غرناطة" لـ"لسان الدّين بن الخطيب"^٢.

١. أبو البقاء الرنديّ (٦٠١ - ٦٨٤ هـ = ١٢٠٤ - ١٢٨٥ م):

هو صالح بن يزيد (أبي الحسن) بن صالح بن موسى بن أبي القاسم بن علي بن شريف، أبو الطيب وأبو البقاء التّفريّ الرنديّ: شاعر أندلسيّ، من قبيلة نفزة البربرية، من أهل رُنْدَة. من القضاة، وله عِلْم بالحساب والفرائض، كما كان أديباً شاعراً جزلاً، بارعاً في النثر والنظم معاً. أقام بمالقة شهراً، وأكثر الوفود على غرناطة والترّدّد على بلاطها.

"وقد عاش الرنديّ في عصر الفتنة الكبرى التي اضطربت بها الأندلس في أواسط القرن السّابع الهجريّ، والتي [كذا] تمخّضت عن قيام مملكة غرناطة وسقوط معظم القواعد الأندلسيّة الكبرى على يد النّصارى، وقال في المحنة مرثيته الشّهيرة.. التي خلّدت ذكراه إلى يومنا. وقد توهم المقري فاعتقد أنّه عاش في أواخر القرن التّاسع الهجريّ، أو عصر سقوط الأندلس النّهائيّ"^٣.

وقيل إنّ الرنديّ كان من خاصّة المقرّبين إلى السّلطان محمّد بن الأحمر، وكان يطرب لشعره، وهو من أمره بتأليف كتاب في التّاريخ سمّاه "روض الأنس ونزهة النّفس".

^١ انظر ما نقله جمال بن عمّار الأعرم عن صلاح عبد السّّاتّر الشّهّاويّ من قول بإِنَّ القصيدة ليست للرنديّ:

بتاريخ (١٦ / ٩ / ٢٠١٥ م) <http://andalus.dbzworld.org/t83-topic>

^٢ ج٣، ص ٣٦٠. وفي ص ٧٦٨، من نسخة (PDF)، تضمّ الأجزاء الثلاثة من الكتاب، من مكتبة المصطفى الإلكترونيّة:

www.al-mostafa.com

^٣ عنان؛ محمّد عبد الله، دولة الإسلام في الأندلس، العصر الرّابع نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، ص

يصفه (ابن عبد الملك المراكشي) في "الدَّيْل والتَّكْملة" بأنَّه كان "خاتمة الأدياء بالأندلس". وقال (ابن الخطيب) إنَّ له تآليف أدبيّة وقصائد زهديّة، و(مقامات) في أغراض شتّى وكلامه نظماً ونثراً مدوّناً. ألّف مختصراً في الفرائض وآخر في صنعة الشعر سمّاه "الوافي في علم القوافي"¹. ويصفه (محمّد عبد الله عنان) في كتابه "دولة الإسلام في الأندلس" بأنَّه "شاعر العصر"².

٢. مناسبة القصيدة

نظم الشّاعر قصيدته هذه بُكاءً على الأندلس، ورثاء لها ولمدنها المنفرطة من عقدها النّفيس، الواحدة تلو الأخرى؛ بعد أن تغلّب ملوك الإسبان عليها. وهو يستنصر فيها أهل العُدوة الإفريقيّة من المرينيين؛ حين أخذ ابن الأحمر؛ مُحمّد بن يُوسف -أوّل سلاطين غرناطة- في التنازل للإسبان عن عددٍ من القلاع والمدن؛ محاولةً منه لإرضائهم، وأملًا في أن يُبقي ذلك على حكمه.³

٤. مكانة القصيدة

شهرة، وتأثيرًا، وتأثيرًا: (التناص)
تعدُّ هذه القصيدة من أشهر ما قيل في رثاء الأندلس، بل يصرّح بعض الباحثين بأنَّ "أشهر قصيدة قيلت في رثاء الأندلس الضّائعة هي نونية أبي الطّيب صالح بن شريف الرّنديّ التي مطلعها لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان فلا يغربطيب العيش إنسان"⁴

¹ الزركلي؛ خير الدين، الأعلام، (بيروت: دار العلم للملايين، ط ١٥، ٢٠٠٢م)، ج ٣، ص ١٩٨. وعنان؛ محمّد عبد الله. دولة الإسلام في الأندلس، العصر الرابع نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، ص ٤٥٦-٤٧٥. وقد أحوالاً إلى مصادر عدّة، في هذا الشأن، منها: أزهار الرياض، ج ١، ص ٤٧، ونفح الطيب، ج ٢، ص ٥٩٥، والمستدرك على الكشف ٢٢٢ - ٢٢٣ و ٣٧٨، والتكملة لابن عبد الملك ٤: ١٣٦، ومعهد الدراسات: فصلة عن المجلد السادس من قلم عبد الله كنون. وانظر:

² المرجع السابق ٤٩. <https://ar.wikipedia.org/wiki/A7%D9%84%D8%B1%D9%86%D8%AF%D9%8A> (بتاريخ ٢٠ / ٠٩ / ٢٠١٥م)

³ ديوان أبي الطّيب صالح بن شريف الرّنديّ، المتوفى ٦٨٤هـ - ١٢٨٥م، في أعماله الأدبيّة: الشّعر والنّثر، تحقيق حياة قارة، يُنشر لأول مرة، ضمن سلسلة من تراثنا الشّعريّ / ١٠، (الاسكندرية: مركز الباطين لتحقيق المخطوطات الشّعريّة في مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشّعريّ، ودار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، ط ١، ٢٠١٠م)، ص ٢٣١. وانظر الإحالات في الهامش.

⁴ الشكعة، مصطفى، الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه، ص ٥٤٨.

ويذهب صاحب الكتاب إلى إنَّ القول بأنَّها أشهر ما قيل في رثاء الأندلس لا يقتضي التّسليم بأنَّها أحسن ما قيل في ذلك؛ فقد وُجدت قصائد لا تقلّ عنها حسناً وإجادة، كسينيّة بان الأبار ورائيّة ابن عبدون، وكان حقّ التّويّة أن تكون ضمن رثاء المدن وحسب لا رثاء الأندلس ككلّ، لكنّ اهتمام كثير من الباحثين بها -أي بالتّويّة- جعلها تأخذ هذه المكانة من الرّثاء. ص ٥٤٩

كما يصف باحث آخر هذه المراثية بأنها "ما زالت تعتبر حتى اليوم من أروع المراثي القومية وأبلغها تأثيراً في النفس.. هذه المراثية الشهيرة التي خلّدت ذكرناظمها على كراأحقاب."^١
وتلتقي هذه القصيدة في الاستهلال وفي كثير من المعاني والأبيات مع قصيدة "أبي الفتح البستي" (ت ٤٠٠ وقيل في ٤٠١ هـ) المعروفة بـ "عنوان الحكم" أو "نونية البستي"، ومطلعها:

زيادة المرء في دنياه نقصان وربه غير محض الخير خسران^{*}

فبعد الاستهلال الواضح الشبه بين القصيدتين؛ تأتي هذه الأبيات –مثلاً- لتؤكد تأثر "الرتدي" بمعاني "البستي" وأبياته، وتضمينها نونيته الشهيرة، كما في قول "البستي":

يا ظالمًا فرحًا بالعز ساعده إن كنت في سنة فالدهر يقظان

لا تحسبن سُوراً دائماً أبداً من سره زمن ساءته أزمان

وتقابلها "نونية الرتدي" مؤكدة هذه القصيدة؛ باستهلالها، وبقافيتها، وبعض أبياتها:

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يُغر بطيب العيش إنسان

هي الأمور كما شاهدتها دُول من سره زمن ساءته أزمان

يا غافلاً وله في الدهر موعظة إن كنت في سنة فالدهر يقظان

وهو أمر تُفسره أسبقية "نونية البستي" في التأريخ الزمني، وفي شهرتها شهرة جعلت عامة الناس تتأثر بها وتسارع إلى حفظها، وحثّت الخاصة من الأدباء على روايتها وشرحها؛ لما فيها من حكم بليغة نيرة، ناهيك عن الشعراء الذين يزداد تأثرهم بها، وتضمينهم لأبياتها ومعانيها. وقد قيل إنّ هذه القصيدة: "يستهم في حفظها وروايتها أهل الأدب، ويُعنى بها الناس حتى الصبيان في المكتب."^٢

^١ عنان، محمد عبد الله، دولة الإسلام في الأندلس، ص ٤٩.

^{*} يمكن أن يُنظر إلى المزيد في:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D8%A8%D9%88_%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%AA%D8%AD_%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B3%D8%AA%D9%8A بتاريخ (٢٠ / ٠٩ / ٢٠٢٠م)

وانظر كذلك قولاً بتأثر "أبي البقاء الرتدي" بـ "أبي الفتح البستي" في:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D8%A8%D9%88_%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%82%D8%A7%D8%A1_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%86%D8%AF%D9%8A#cite_note-1

بتاريخ (٢٠ / ٠٩ / ٢٠٢٠م)

^٢ انظر ذكر عدد من شراح "نونية البستي" كاملة أو بعضها، وانظر قول المنيني الدمشقي السابق في:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D8%A8%D9%88_%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%AA%D8%AD_%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B3%D8%AA%D9%8A بتاريخ (٢٠ / ٠٩ / ٢٠٢٠م)

كما تذكّر "نونية الرندي" هذه بقصيدتين نُظمتا قبلها؛ فـ"قصيدة ابن الرندي على جودتها لا تخرج عن كونها تقليدًا ومزيجًا من قصيدة ابن عبدون الرائية في رثاء بني المظفر سنة (٤٨٩هـ)، وقصيدة ابن الأبار السينية في البكاء على بلنسية سنة (٦٣٥هـ)، أي قبل أن ينظم ابن الرندي قصيدته بعشرين عامًا فقط، ولا شك أنه قرأ القصيدتين بل حفظهما، فكلاهما جديرة بأن يحفظها العامة آنذاك فضلًا عن الخاصة، ولكانة الشاعرين في المجتمع الأدبي في تلك البقعة من العالم الإسلامي".^١

نظم ذو الوزارتين "أبو محمد عبد المجيد بن عبدون اليابري"، المتوفى سنة (٥٢٧هـ)^٢، قصيدة من أشهر قصائد الشعر الأندلسي، وخاصة في رثاء الدول، يقول مطلعها:
 الدهرُ يَفْجَعُ بعدَ العَيْنِ بالأثرِ فما البُكاءُ على الأشباحِ والصَّوَرِ^٣
 ونظم الشاعر والعالم المؤرّخ "أبو عبد الله ابن الأبار القضاعيّ البلنسي" المتوفى سنة (٦٥٨هـ)، قصيدة يستصرخ فيها أبا زكريّا عبد الواحد بن حفص صاحب أفريقية، بتوجيه من زياد بن مردنيش أمير بلنسية، يقول فيها:
 أدرك بخيلك خيل الله أندلسا إنّ السبيل إلى منجياتها دَرَسًا^٤

وانظر نسخة إلكترونية من مخطوط كتابه "الفتح الوهبي على تاريخ أبي نصر العتي" عن طريق موسوعة "ويكيبيديا":
https://upload.wikimedia.org/wikisource/ar/c/ce/%D8%B4%D8%B1%D8%AD_%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AA%D8%A8%D9%8A1.pdf (بتاريخ: ٢٠ / ٢٠١٥ م)

^١ الشكعة: مصطفى، الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه، ص ٥٤٩.

^٢ لمزيد من المعلومات انظر:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D8%A8%D9%86_%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D9%88%D9%86_%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A7%D8%A8%D8%B1%D9%8A (بتاريخ: ٢١ / ٠٩ / ٢٠١٥ م)

^٣ وردت القصيدة في كتاب قلاند العقيان ومحاسن الأعيان، لأبي نصر الفتح بن خاقان بن محمد بن عبد الله القيسي، المتوفى سنة ٥٢٩ هـ، إصدار ١٢٨٤ هـ، ص ٤٢، طبعة أوروبا، وص ٣٧، طبعة مصر. وقد تحدّث عنها مصطفى الشكعة في كتابه الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه، ص ٥٤٢.

^٤ وردت القصيدة كاملة في نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، لأحمد بن محمد المقرئ التلمساني، المتوفى سنة ١٠٤١ هـ، ج ٦، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، (بيروت: دار الكتاب العربي)، ص ٢٠٠ وما بعدها، في سبعة وستين بيتًا، وقد تحدّث عنها مصطفى الشكعة في كتابه الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه، ص ٥٢٣.

وتشترك تلك القصائد في المعنى العام الضام لها، حول موضوع واحد، ومأساة جامعة، هي سقوط المدن والإمارات الأندلسية مدينة مدينة، وإمارة إمارة، منذرة بسقوط المملكة كلها في النهاية. وفي هذا الإطار تتوحد الأبيات والمعاني، والزفرات والعبرات، واستنهاض الهمم واستصراخ الإخوة وإثارة الحمية... ولا غرابة -والمأساة واحدة- أن تتلاقى الأبيات والمعاني والصّور.. وإن وصلت إلى طريقة التعبير المتقاربة بين شاعر وآخر في ذلك الوقت؛ لقرب الأزمنة بينهم، وتوحد الهموم المعيشة، والأمكنة المنكوبة...

ويدخل ذلك التشابه أو التضمن وغيرهما من المصطلحات المتداولة في النقد العربي القديم خاصة كالاقتباس والتلميح والسّرقات الأدبية... وغيرها ضمن ما يعرف في النقد الحديث بمصطلح "التناص"؛ إذ "المعاني مطروحة في الطريق"، وكلُّ له أسلوبه في التعبير عنها، كما يرى "الجاحظ" قديماً، وما النّصّ إلا قطعة فسيفساء متناسقة، كما وصفته "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) "حديثاً، مصرحة بما كُمن لدى سابقها" ميخائيل باختين (Bakhtine Mikhael) "حول هذا المفهوم.

وتمر هذه القصيدة النونية بهذا التناص على أشكاله؛ إذ تشترك مع قصائد كثيرة، قديمة وحديثة، في المطالع والأبيات والمعاني، كما سبقت الإشارة إلى بعضها، تضميناً وتداخلاً وذكرًا لمعاني أو أبيات جزئية أو كلية. كما تقتبس القصيدة من القرآن الكريم والتاريخ الإسلامي عامة ما يؤكّد حجتها، ويقوّي شوكتها، مثل ذكر قصص الأمم الغابرة، كعاد، وملوك اليمن، وقارون، وسيدنا سليمان عليه السلام؛ تدليلاً على سنّة الله تعالى في الكون من أنّ "دوام الحال من المحال"، و"أنّ الأيام دول"، وأنها "يوم لك ويوم عليك"... إلى غيرها من الحقائق والمسلمات الدّاخلية في الأمثال العربية القديمة والمعاصرة، والمقتبسة من القرآن الكريم وسنن الله في الكون عامة.

ثالثاً: عتبات النّص

١. سيميائية العنوان

خلت هذه القصيدة -شأنها شأن القصائد العربية القديمة من عنوان- يختارها صاحبها. ولمّا كان لكثير من القصائد ضرورة وضع عنوان مناسب لها، تُعرّف به، ويُعرّف بها، فقد لجأ الباحثون في

^١ انظر -مثلاً- قصائد في فلسطين، تناصّ وسينية ابن الأبار ونونية الرندي في الرابط الآتي:

<http://www.alfaseeh.com/vb/archive/index.php/t-86913.html>

بتاريخ (٢٠/٩/٢٠١٥م)

وانظر معارضة للنونية ضمن هذا الرابط: بتاريخ (٢٠/٩/٢٠١٥م)

<http://uqu.edu.sa/page/ar/114372>

كثير من هذه الحالات إلى عنوانة القصيدة بذكر الكلمات الأولى من أول شطر في أول بيت فيها، أو بالشطر الأول كاملاً من البيت الأول في القصيدة. كما قد يلجأ بعض الدارسين إلى عنوانة القصيدة بذكر قافيتها ونسبة هذه القافية إلى صاحب القصيدة، ويكثر هذا الأمر حين تكون القصيدة ذاتة الصيت، ومنتشرة بين الناس انتشاراً يجعل من يقرأ أو يسمع - مثلاً- بسينية هذا الشاعر، أو فائية ذاك، أو كافية ذلك... أو غيرها، يعرف القصيدة فوراً، دون حاجة إلى ذكر مطلعها. كما يلجأ بعضهم إلى ذكر موضوع القصيدة، بما يتناسب وشهرته، فيقترب الناس من معرفة القصيدة المعنية. وخاصة عندما تكون المميّزة بين كثير من القصائد في هذا الموضوع أو ذاك.

ويصدق كلّ ما سبق ذكره على هذه القصيدة محلّ الدراسة؛ إذ حالما قال القائل إن القصيدة هي قصيدة (لكلّ شيء إذا تمّ نقصان) فقد عرفها المتلقّي مباشرة، حتّى وإن اكتفى القائل بذكر الكلمات الأولى وحسب من هذا الشطر من بيتها الأول: فحالما سمع قوله: قصيدة (لكلّ شيء...) فإنّه سيكمل الشطر مباشرة، وقد يزيد سامعاً آخر معرفة القصيدة إن قيل له إنّها قصيدة (لكلّ شيء إذا...)، بإضافة "إذا" إلى العنوان السابق...^{***}

كذلك الأمر مع القافية: إذ حالما قيل إنّها "نونية أبي البقاء الرندي"، أو اختصاراً "نونية الرندي" فلا شك أن السامع عارف لها.

والحال تصدق كذلك مع الموضوع؛ إذ ما إن يُخبر المتلقّي بأنّ هذه القصيدة في موضوع "رثاء الأندلس" إلّا تبادرت إلى ذهنه هذه القصيدة، إمّا مرشحة وحيدة أو مع بعض القصائد المشهورة في هذا الموضوع.

ويؤكّد استنتاجاتنا هذه، مجمعة كلّها في قول واحد، ما ذهب إليه "مصطفى الشكعة" من أنّ "أشهر قصيدة قبلت في رثاء الأندلس الضائعة هي نونية أبي الطيّب صالح بن شريف الرندي التي مطلعها:

لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان فلا يغربطيب العيش إنسان

٢. صفحة الغلاف

توجد قصيدة لابن اللبّانة الأندلسي: (أبو بكر محمد بن عيسى بن محمد اللّخي الداني)، (٥٠٧ هـ/١١١٣ م)، يقول في مطلعها:

لكلّ شيء من الأشياء ميقات وللمنى من منايها غايات

ويمكن أن يدلّ هذا على نوع من التناص بين هذه القصيدة والقصيدة محلّ الدراسة، وربّما كان "الرندي" قد أطلع عليها، ونسج علي منوال مطلعها.

تأتي هذه القصيدة -شأن القصيدة العربية القديمة- ضمن عدد من مصادر التراث العربي والإسلامي ومراجعته قديماً، وضمن عدد من المؤلفات والدراسات العلمية الحديثة، وقد وردت ضمن ديوان لأبي البقاء الرندي، ضمّ ما هو معروف من أعماله الأدبية: الشعرية والنثرية. وفي عصر الثورة المعلوماتية نجد تداوياً على مواقع الشبكة العنكبوتية "الإنترنت" لهذه القصيدة. وترد القصيدة دون صفحة غلاف خاص بها على الأغلب في تلك المؤلفات القديمة أو الحديثة. وتُزخر بعض تلك المؤلفات بزخارف إسلامية أو نباتية...

وقد ترد القصيدة ضمن مجموعة أعمال الشاعر أو الشعر الأندلسي عامة، في كتاب فرضاً، بصفحة غلاف تكون خلفيته قصر الحمراء مثلاً، أو منظر من مناظر الأندلس البهية؛ الطبيعية أو الدالة على الحضارة الإسلامية...

وفي الشبكة العنكبوتية "الإنترنت" يكثر ورود القصيدة منفصلة، ويصبح أمر اختيار الصور أو الرسومات اليدوية أو استخدام برامج الحاسب الآلي المتعددة، أو وضع المناظر الطبيعية المتنوعة للأندلس... أمراً متاحاً وأكثر سهولة هنا، كما يمكن تغيير ذلك الاختيار بين الفينة والأخرى بما يتناسب ومضمون القصيدة...

٣. الإهداء

لا تصرّح بوجود ما يصطلح عليه حديثاً بـ"الإهداء" في المؤلفات الحديثة والمعاصرة، ويمكن أن يقترب هذا الأمر -هنا- بمناسبة القصيدة، والسبب في تأليفها، ممّا سبق ذكره. وكأنّه إهداء إلى ملوك العرب والمسلمين، ونداء بإغاثة الأندلس المكلومة وأهلها، وثناء لتلك الدرة الإسلامية النفيسة التي أضاعها أهلها... وكأنّها -عامة- إهداء لكلّ غيور على بلاد الإسلام والمسلمين في كلّ آنٍ وحين.

٤. التّصدير

ما قيل عن الإهداء أعلاه، يمكن أن يصدق على "التّصدير" في معناه الحديث بعض الشيء، إذ لم تورد المصادر العربية القديمة والحديثة تصديراً من صاحب هذه القصيدة خصّصه لقصيدته، بل يمكن أن يكون مطلع القصيدة أو استهلالها خير تصدير لها، لتتلوه بعد ذلك الأبيات بما فيها من بعض الاقتباسات والتّضمينات أو غيرها ممّا يمكن إدخاله ضمن مصطلح "التّناس" في الأدب الحديث.

رابعاً: مطلع القصيدة (الاستهلال)

^١ انظر -مثلاً- المؤلفات والمواقع التي أوردت القصيدة، وذكرت في هذا البحث.

سبق الحديث عن مطلع القصيدة، لدى الحديث عن مكانتها: شهرة، وأثرًا وتأثرًا وتناصًا مع غيرها من القصائد. وبهمّ هنا تأكيد ما يدخل ضمن ما سمّاه النقاد العرب القدماء بـ"براعة الاستهلال" أو "حسن الابتداء؛ إذ كان هذا المطلع فاتحة لما يريد الشاعر الولوج إليه من حديث عن فجیعة الإسلام والمسلمين بما حلّ بالأندلس، وعمّا تعانیه الأندلس من ويلات، يكاد لا يصدّقها عقل، ولا تهدأ لها نفس، حتّى لكأنّها مصیبة ما بعدها مصیبة؛ إذ يبدأ الشاعر بسرد الحكم واحدة تلو الأخرى، تعقبها الأدلة الدامغة والحجج البينة على أنّ التغيّر هو سنة الله عزّ وجلّ في كونه الفسيح، وأنّ "دوام الحال من المحال"، وأنّ الأيام دول"، "يوم لك ويوم عليك" أيّها الإنسان، ولذا فإنّ ما رزئت به الأندلس من ويلات وأهوال، يكاد المرء يصدم من وقعها في البداية، ما هي إلّا سنة جارية في الخلق، مذ خلق الله سبحانه الأرض ومَن عليها. وفي هذا المطلع وما بعده تنبيه لمن اغترّ بالدعة وطيب العيش واستقرار الحال المؤقت... وفيه طمأننة للنفس المكرومة المصدومة، وتحذير- في الوقت عينه- لمن استكان وتقاوس عن نجدتها والدّبّ عن حياض الأندلس الجريحة وأهلها والدّفاع عامّة عن أيّ مظلوم ومحتاج... كما فيه نذير بأنّ للظالم يومًا سيُقتصّ فيه من ظلمه، طال انتظار ذلك اليوم أو قصر...

خامسًا: فضاء النصّ

يتّسع فضاء (النصّ/ القصيدة) ليطوف بنا في سنن الله عزّ وجلّ في الكون، مؤكّدا ما جاء به مطلعها، ومدلّلا بالحقائق التي لا تقبل مجالًا للشكّ، صدق تلك المقدّمة أو الحقيقة الكونية التي لا تقبل المراء؛ فالتغيّر سنة الخالق في خلقه، وكلّ شيء له نهاية، وكما فنيت الممالك العظيمة التي غطّى ملكها أرجاء المعمورة، وشملت الملوك وذوي الجاه والسّلطان؛ في شرق الأرض وغربها، وفي عربها وعجمها، ورومها وفرسها، وحتّى في نبيّ الله سليمان عليه السّلام الذي أوتي ملكًا لا ينبغي لأحد من بعده... فالكلّ إلى فناء، ومنها مملكة الأندلس العظيمة التي وإن طالّت صدمة ما حلّ بها فإنّ الأمر ماضٍ فيها كما مضى في غيرها، والعبرة بالاعتراض، وإغاثة الملهوف، والعمل ما هوأت.

وفي هذا الفضاء الكونيّ الواسع يأتي النصّ ليضمّ تنوعًا غنيًا من أساليب التعبير المناسبة والمسعفة في هذا المجال؛ من استخدام للتناييات وما فيها من طباق وتضاد، يدخل ضمننا التناقض والتضمّن كما في "مربّع جريماس" السيمائي، تتداخل معها المقابلة، إضافة إلى استخدام المحسنات البديعية والأشكال البلاغية المتبعة في مثل هذا النوع من القصائد، وفي ذلك الوقت تحديدًا، لدى شعراء الأندلس المعنيين بها، من سجع وجناس، وتشبيه، وكناية، ومبالغة... واستعانة بكثرة الترادف والاشتقاق، ولجوء إلى التلاعب بتقليب الكلمات، إضافة إلى الإكثار من استخدام التكرار، بما فيه من تكرار الأحرف، أو الكلمات، أو الجمل، أو الأساليب... وتظهر الحقول الدلالية جليّة هنا،

كما لا يمكن إغفال جانب سيمياء التواصل والاتصال والحضارة ضمن عباءة هذا النصّ الموسّاة بها.

وفي ما يلي ذكر أمثلة مختصرة من هنا وهناك؛ لضيق المساحة المخصّصة لعدد وريقات البحث:

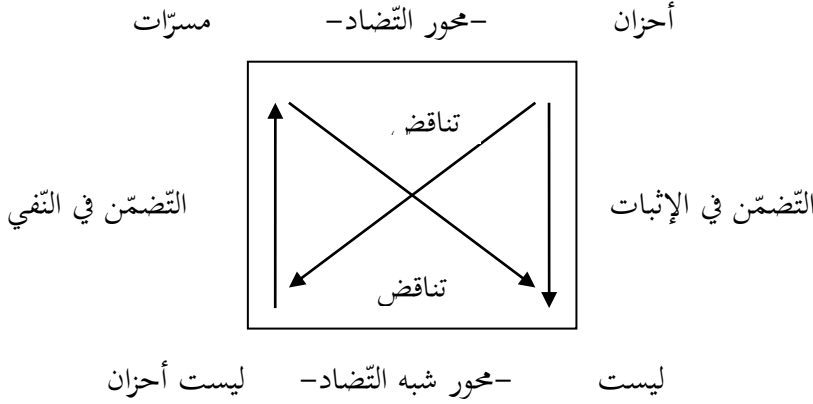
١. الثنائيات و"مرّع جريماس" السيمائي

يكثّر في هذه القصيدة استخدام الثنائيات، بما فيها من طباق ومقابلة، وبما تحويه من علاقات التضاد، وشبه التضاد، والتضمّن، والتناقض، بما يتوافق و"مرّع جريماس السيمائي". وما يميّز هذه الثنائيات -هنا- مجيؤها بصور طباق متعدّدة: كالطباق -مثلا- بين اسم واسم، أو اسم وفعل: (الصعب ولم يسهل) و(تمّ ونقصان)، أو فعل وفعل، وبصيغ المصدر: (كذّلة وعزّ)، وبالجمع أو الأفراد في الأسماء: (كمسرات وأحزان) و(سنة ويقظان)، وبصيغ الماضي أو المضارع في الأفعال: (سرّه وساءته) و(يمزّق ونبت)، وبصيغ الإيجاب مقابل النفي في هذه وتلك: (الصعب ولم يسهل) و(أنست وما لها نسيان). ولا تخرج المقابلة بين الجمل عن هذا الاستخدام: (بالأمس كانوا ملوكاً في منازلهم واليوم هم في بلاد الكفر عبدان).

والظنّ أن الشاعر يلجأ إلى مثل هذه الأساليب ليقوّي حجّته، ويدلّل على صدق برهانه، بأكثر من طريقة أو أسلوب، فهذه الثنائيات المنتشرة في ثنايا النصّ تصبّ في قالب واحد على الأغلب، وتتعاوض فيما بينها لمصلحة هدف واحد، تؤكّده بين فينة وأخرى؛ حتّى لا يغيب عن ذهن المتلقّي. إنّ هذه الثنائيات -إذن- بما قد توحيه من تضاد أو تناقض أو ما شابه من معاني التّباعّد والضعف والتّنافر وغيرها، لها في الوقت ذاته- دليل على معاني التّقارب والقوّة والتّماسك الكامنة في النصّ ككلّ.

ويتجلّى طباق السلب كثيرًا في هذا النصّ، مثل: (الصعب ولم يسهل)، و(سلوان وما سلوان)، و(إركان لم تبق أركان)، و(أنست وما لها نسيان).

ويمكن أن تمثّل العلاقات بين الثنائيات السابقة عن طريق "مرّع جريماس" السيمائي، كما في (مسرات وأحزان)، أو (سرّه وساءته)، أو (ذّلة وعزّة))، (صعب ولم يسهل) مثلاً. فنحصل على ما يأتي:



إنّ هذا التّضاد وما يتبعه من تناقض وتضمّن في الإثبات والتّفي ليعبّر بشكل واضح عن الحالة الشعورية التي يودّ الشاعر إيصالها إلى المتلقّي؛ بما تقاسيه الأندلس وأهلها من أحزان وإحساس بالذلّ والمهانة... بعد أن كانت ترتع في المسرّات والأفراح والعزّة والإباء... إنّه أمر يصعب تصديقه، وليس من السّهل تقبّله، وإنّما لحالة نفسيّة مضطربة، ومشاعر متناقضة بين ما كان وما هو كائن بالفعل قسراً وعدواناً وظلماً...

٢. الحقول الدلالية

قريب من موضوع "مرّج جريماس" السّيمائي تأتي "نظرية الحقول الدلالية" لتؤكد ما يراد بهذا المرّج، ومعرّزة لهما "ثنائية الدال والمدلول"؛ إذ تصبّ جميعها في إطار إظهار مشاعر الحزن والأسى والصّدمة والإحساس بالذلّ والمهانة حدّ العبوديّة، في مقابل ما كانت تحياه الأندلس وأهلها من سرور وفرح وعزّة وإباء وملك وجاه ونعيم... فتلك حقول دلالية بمفرداتها وما تحمله من معان جمة لمشاعر أصبحت حاضرة، تقابلها حقول دلالية معاكسة مضادّة لمفردات ومعان كانت معيشة في الزّمن الماضي التّليد... ويصبّ كلّ هذا وذلك في معين رسالة القصيدة منذ البدء، وما فيها من تجلّيات الحكمة المستمدّة من الإقرار بالقدرة الإلهيّة، وبسنة الله عزّ وجلّ في خلقه، وهي-هنا- حقيقة التّغيّر الكوني، وأنّ دوام الحال من المحال، وما فيه من ضرب أمثلة فناء الأمم والممالك السّابقة والملوك... إلخ

٣. التّكرار

ويأتي "التّكرار" ليقوّي شوكة ما سبق قوله من حديث عن الثّنائيات و"مرّج جريماس" السّيمائي، و"نظرية الحقول الدلالية"؛ فالهدف واحد، والأساليب متنوّعة، يدعّم الواحد الآخر. وفي أسلوب

"التكرار" يُلاحظ تنوع استخدامه في تكرار الأحرف، والكلمات، والجمل، والأساليب. وهنا أمثلة مقتضبة عليه:

نُظمت القصيدة على بحر البسيط، (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن، وهو بحر مناسب لكثير من الأغراض الشعريّة، وجاءت على قافية النّون المسبوقة بألف المدّ الصّوتيّ الطّويل، بما فيه من ملاءمة لإظهار مدى الحزن والألم والحزن والأنين على هذا المصاب الجلل الذي حلّ بالإسلام والمسلمين لدى سقوط معاقل الإسلام في الأندلس معقلا معقلا... وقد تردّد هذا النّغم الحزين، وهذا الأنين في أرجاء القصيدة، وجاء رجع صدى لما في النفوس من غصص وصدمة واستنكار واستنهاض وحسرة... بنقّس طويل مختوم بنون الأنين...

ومع استخدام أسلوبيّ السّجع والجناس -مثلا- ضمن المحسّنات البيديّة يأتي تداخل تكرار عدد كبير من الأحرف في هذه القصيدة مع الكلمات، عن طريق خاصيّة الاشتقاق وتقليباتها، مثل: السّين في ساسه ساسان، والشّين في شاده شدّاد، والدّال في دار ودارا، وتكرار شكل الكلمة نفسه، مع تغيير الحركات، مثل مُلك ومَلِك... في ما يُعرف بـ"الجناس النّاقص"، وتكرار الكلمات نفسها، في مثل: التّيجان وتيجان، وسلوان في قوله: (وللحوادث سلوان يسهلها // وما لما حلّ بالإسلام سلوان)، مع تكرار السّين في البيت أربع مرّات. وقريب منها كلمتا "دار" بحركة قصيرة، و"دارا" بحركة طويلة أم مدّ صوتيّ طويل، كما لا يخفى تكرار كلمة "إسلام" في أكثر من موضع في هذه القصيدة التي ترثي أندلسه، وتحاول ملمة جراحاته.

وكثير -كذلك- تكرار المترادفات، مثل: فيّاض وملآن، وقواعد وأركان، وإسلام وإيمان، أنصار وأعوان، وجور وطغيان... كما تكثر ذكر المدن الأندلسيّة في أكثر من موضع.

وفي الأساليب يلحظ تكرار أسلوب الاستفهام بما يخرج عن معناه الحقيقيّ المباشر، من طلب الجواب، إلى ما يفيد إقرار الحقائق، مثل: "أين" المكرّرة كثيرا، وفي أكثر من موضوع، منها ستّ مرّات متتابعة، وموزّعة على ثلاثة أبيات متوالية، في أشطرها السّتّة، بما في ذلك من حسن تقسيم وتوزيع، أو بما يكتنف هذا الأسلوب من تقرّيع واستنكار ومحاولة استنهاض: (أعندكم نبأ!)، (ألا نفوس أبيات!)، (ماذا التّقاطع!)

ومن الأساليب المتكرّرة جاء أسلوب النّداء، بحرف نداء، مثل يا راكبين، أو دونه مثل: وحاملين ورائعين، أو بندية تحمل استغاثة، مثل: يا من لذلة قوم بعد عزّهم...

٤. سيميائية الثقافة وسيميائية التّواصل

تأتي سيميائية الثقافة لتدرس ثقافات الأمم والشّعوب على اختلافها، وعلاقتها بالطّبيعة، وتدعّمها سيميائية التّواصل بين الأطراف وطرق تواصلها مع بعضها... ويمكن التّوسّع في هذه المواضيع

بالرجوع إلى كتابات "يوري لوتمان (Yori Lotman)"، وقبله كلود ليفي شتروس (Claude Lévi-Strauss) في دراساته التي أقام بعضها على أساطير الشكلائي الروسي "فلاديمير بروب (Vladimir Propp)"، كما يمكن الرجوع إلى كتابات "جورج مونان (Mounin George)" في سيميائية التواصل... وغيرهم من العلماء، بما فيهم العرب من قدماء ومعاصرين.

ويمكن أن نلاحظ سيميائية الثقافة وسيميائية التواصل -هنا- بما فيها من دلائل على الحضارة والثقافة الإسلامية والمسيحية، بصور عدة، كما في ذكر المساجد والمحارب والمنابر... مقابل الكنائس والنواقيس والصلبان... وفي كون المدن الأندلسية في ذلك الوقت حواضر للعلم والثقافة والجمال: كقربطة دار العلوم، وحمص بنهرها الفيّاض... وكيف استحال ذلك الإرث الحضاري الإسلامي أثرًا بعد عين، يعيث فيه المسفدون في الأرض، يذبحون أبناءه، ويستحيون نساءه، ويستعيدون ملوكه وأحراره... وهي أمور تسقط بظلالها على هذه الأمة في ماضيها وحاضرها.. لتدور دائرة الحياة مجددًا، وليبقى الأمل بأن ينتصر الحق ويشعّ النور يومًا ما، وتبتسم ثغور الإسلام في بقاع المعمورة كما كانت...

الخاتمة

ها هي "نونية أبي البقاء الرندي" تأتي لتكون من أشهر ما قيل في موضوع "رئاء الممالك والمدن" لتحمل معان ودلالات جديدة فنذكر في نهاية الدراسة نص القصيدة^١:

^١ وردت القصيدة في أكثر من مصدر ومرجع، وباختلاف بين في عدد أبياتها. وتذكر بعض هذه المؤلفات الزيادات الحاصلة فيها. انظر مثلاً:

- ديوان أبي الطيب صالح بن شريف الرندي، المتوفى ١٢٨٥م، في أعماله الأدبية: الشعر والنثر، تحقيق حياة قارة، ص ٢٣١-٢٣٦. ووردت القصيدة في (٦٣) بيتاً. وفيه تخريج لأبيات القصيدة، ص ٢٣٦.
 - الشكعة؛ مصطفى. الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه، ووردت القصيدة في (٤٣) بيتاً، ص ٥٥٤-٥٤٩.
 - الداية، محمد رضوان. في الأدب الأندلسي، ط ١، (دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٠)، ووردت القصيدة في (٤٣) بيتاً، ص ٣٦٠ - ٣٦٣، وفي الهامش إحالات إلى مواضع الزيادات في القصيدة، وإشارة إلى مصادرها.
- وانظر نسخة إلكترونية لديوانه في الرابط التالي:

بتاريخ (١٦ / ٩ / ٢٠١٥ م) <http://al-hakawati.net/arabic/civilizations/diwanindex5a9.pdf>

وانظر كذلك: الموسوعة العالمية للأدب العربي (أدب)، ضمن موقعها الإلكتروني:

<http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=719>

بتاريخ (١٦ / ٩ / ٢٠١٥ م)

لِكَلِّ شَيْءٍ إِذَا مَا تَمَّ نُقْصَانُ
هي الأمور كما شاهدتها دُولُ
وهذه الدَّارُ لَا تُبْقِي عَلَى أَحَدٍ
يُمَزِّقُ الدَّهْرُ حَتْمًا كُلَّ سَابِغَةٍ
وينتضي كُلَّ سَيْفٍ لِلْفَنَاءِ وَلَوْ
أَيْنَ الْمُلُوكِ ذَوُو التَّيْجَانِ مِنْ يَمَنِ
وأين ما شاده شَدَّادٌ فِي إِرَمٍ
وأين ما حازه قَارُونُ مِنْ ذَهَبٍ
أتى عَلَى الْكَلِّ أَمْرًا لَا مَرَدَّ لَهُ
وصار ما كَانَ مِنْ مُلْكٍ وَمِنْ مَلِكٍ
دَارَ الزَّمَانِ عَلَى (دَارَا) وَقَاتَلَهُ
كَأَنَّمَا الصَّعْبُ لَمْ يَسْهُلْ لَهُ سَبَبٌ
فَجَائِعُ الدَّهْرِ أَنْوَاعٌ مُنَوَّعَةٌ
وللحوادثِ سُلُوكٌ يَسْرِيهَا
دهى الجزيرة أَمْرًا لَا عِزَاءَ لَهُ

فَلَا يُغَرِّبُطِيبِ الْعَيْشِ إِنْسَانُ
مَنْ سَرَّهُ زَمَنٌ سَاءَتْهُ أَزْمَانُ
وَلَا يَدُومُ عَلَى حَالٍ لَهَا شَانُ
إِذَا نَبَتَ مَشْرِفَيَاتُ وَخُرْصَانُ
كَانَ ابْنُ ذِي يَزَنٍ وَالْغَمْدُ غَمْدَانُ
وَأَيْنَ مِنْهُمْ أَكَالِيلٌ وَتِيْجَانُ؟
وَأَيْنَ مَا سَاسَهُ فِي الْفَرَسِ سَاسَانُ؟
وَأَيْنَ عَادٌ وَشَدَّادٌ وَقَحْطَانُ؟
حَتَّى قَضَوْا فَكَأَنَّ الْقَوْمَ مَا كَانُوا
كَمَا حَكَى عَنْ خِيَالِ الطَّيْفِ وَسَنَانُ
وَأَمَّ كَسْرَى فَمَا آوَاهُ إِيْوَانُ
يَوْمًا وَلَا مَلَكَ الدُّنْيَا سُلَيْمَانُ
وَلِلزَّمَانِ مَسْرَاتٌ وَأَحْزَانُ
وَمَا لَمَّا حَلَّ بِالْإِسْلَامِ سُلُوكُ
هُوَى لَهُ أُحْدٌ وَانْهَدَّ ثَمَلَانُ

أصاها العين في الإسلام فارتزت
 فاسأل (بلنسية) ما شأن (مُرسية)
 وأين (قُربية)، دارُ العلوم فكم
 وأين (خُص)، وما تحويه من نُز
 قواعدُ كنْ أركانَ البلاد فما
 تبكي الحنيفيةَ البيضاء من أسفٍ
 على ديارٍ من الإسلام خالية
 حيث المساجدُ قد صارت كنائسَ ما
 حتى المحاريبُ تبكي وهي جامدةٌ
 يا غافلاً وله في الدهرِ موعظةٌ
 وماشياً مرحاً يليه موطنه
 تلك المصيبةُ أنستُ ما تقدّمها
 يا راكبينَ عتاق الخيلِ ضامرةً
 وحاملينَ سيوفَ الهندِ مرهفةً
 وراطينَ وراء البحرِ في دعةٍ
 أعندكم نبأ من أهل أندلسٍ
 كم يستغيثُ بنا المستضعفون وهم
 ماذا التقاطع في الإسلام بينكم
 ألا نفوسُ أبياتٍ لها هممٌ
 يا من لذلة قومٍ بعد عزِّهم
 بالأمس كانوا ملوكاً في منازلهم
 فلو تراهم حيارى لا دليل لهم
 ولو رأيت بكاهم عند بيعهم
 يا ربَّ أمّ وطفلٍ حيلَ بينهما
 وطفلةٌ مثل حسنِ الشمسِ إذ طلعت
 يقودها العِلجُ للمكروه مُكرههً
 لمثل هذا يدوبُ القلبُ من كمدٍ

حتى خلت منه أقطارٌ وبلدانُ
 وأين (شاطبة) أم أين (جيان)
 من عالمٍ قد سما فيها له شأنُ
 ونهرها العذبُ فياضٌ وملآنُ
 عسى البقاء إذا لم تبق أركانُ
 كما بكى لفراقِ الإلفِ هيمانُ
 قد أقفرت ولها بالكفرِ عمرانُ
 فمنَّ إلا نواقيسُ وصُلبانُ
 حتى المنابرُ ترثي وهي عيدانُ
 إن كنت في سنةٍ فالدهرُ يقظانُ
 أبعدَ حمصٍ تغرُّ المرءَ أوطانُ؟
 ومالها مع طولِ الدهرِ نسيانُ
 كأنها في مجالِ السبقِ عقبانُ
 كأنها في ظلامِ النقعِ نيرانُ
 لهم بأوطانهم عزٌّ وسلطانُ
 فقد سرى بحديثِ القومِ ركبانُ؟
 قتلى وأسرى فما يهتزُّ إنسانُ
 وأنتم يا عبادَ الله إخوانُ؟
 أما على الخيرِ أنصارٌ وأعوانُ
 أحوالُ حالهم جورٌ وطغيانُ
 واليومَ هم في بلادِ الكفرِ عُبدانُ
 عليهم من ثيابِ الدّلِ ألوانُ
 لهالك الأمرُ واستهوتك أحزانُ
 كما تفرّقُ أرواحٌ وأبدانُ
 كأنما هي ياقوتٌ ومرجانُ
 والعينُ باكيةٌ والقلبُ حيرانُ
 إن كان في القلبِ إسلامٌ وإيمانُ

رواية "عتبة ثقيلة الروح"

مقاربة في العنوان

الدكتور علي خواجه

دائرة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة بيرزيت

ملخص البحث

تأتي هذه المقاربة مُستَظْهِرة أعماق النص وتعاضده بالعنوان، ومُفَكِّكة البنية اللغوية له، لتبيّن أبعاده الدلالية، ومدى انعكاسها على فضاء النص؛ سعيًا إلى فهم مكُوناته ومقاصده. تنشغل الرواية بالقيمة الموضوعية المتجسّدة في امتداد عناونها عبر وظيفته التواصلية التداولية في هيئة عناوانات داخلية تضيئه وتدخله في دائرة التخصص. تعدّ العلاماتية عنوان الخطاب الأدبي مدخلا دلاليًا، وسمة لغوية من الدرجة الأولى، يستدلّ المتلقي: القارئ/ الناقد - في غالب الأحيان- على هويّة النص الأدبية، ويحدد جنسه، وقد يُشكّل مفارقة كنائية تنتهك تصوّر المتلقي بعد أن يلجّ عالمه الجوّاني؛ إذ يمكن أن يكون التشابه قائمًا من حيث اتكاؤه على المجاز، وخاصة إذا لم يُشر هامش عتبة الغلاف إلى نوع معيّن من أنواع الفن الأدبيّ. لقد تبدّى هذا الأمر بوضوح في عمل الكاتبة مايا أبو الحيات، التي اختارت عنوانًا مجازيًا لأثرها "عتبة ثقيلة الروح" حيث يُسارع الذهن إلى خصّه بفن القصيد، لولا أنّ الغلاف قد حمل دال "رواية" وجّه المقاربة وجهة أخرى، اقتضت أدوات مقاربة تناس

المقدمة

صدرت هذه الرواية في طبعتها العربية الأولى عن مركز أوغاريت للترجمة والنشر برام الله سنة ٢٠١١. تقع في إحدى عشرة ومائة صفحة من القطع المتوسط. تلقي الضوء على بعض العلاقات الإنسانية الأخذة مكانها بين العاشق والمعشوق، ومستمدة موضوعها من الواقع الفلسطيني الذي يمارس الاحتلال عليه ممارسات شتى يكتنم فيها أنفاسه، ولا يجعله يتنفس الهواء النقي بروح الانتعاش والحرية.

تبيّن الكاتبة أنّ العلاقات الإنسانية جرعات علاجية مسكنة آلام الحرمان التي يتعرض لها الفلسطيني في مرحلي الطفولة والمراهقة، وأن كثرتها - في بعض الأحيان- تؤدي إلى إقامة علاقة

حب غير شرعية بين البطل والبطلة. الرواية، تُنشئ علاقةً بين بطلها "ناصر" و "سلمى": علاقةً حب لا يُشهر بها على الملأ، فيضيق الفضاء بها ولا تقبلها النجوم؛ تلكم العلاقة بين الشمس والقمر تجعل منهما سعيدي اللحظة دون حسابان ما خبأ لهما القدر في حبات الرمل على شواطئ مجهولة المكان في فضاء واسع المجال.

في يوم ولادته الخامس والثلاثين تهدي سلمى لناصر جسدها بعنف حتى تنزف وتتعلق نقطة حمراء على جسد ناصر. يقوم مسرعاً لتغسيل وجهه بالماء مستنكراً الفعل، وسلمى سعيدة بما حصل؛ فهي راغبة في الزواج وتحقيق مشروعها الرامي إلى إسعاد ناصر بهذا، والرقص من أجله.

أفكار تنتقل من مكان إلى مكان، وردود فعل تستنكر ما حدث، ومفعول به يريد الانتهاء من الأمر لإرضاء الحبيب وإسعاده... من طبيب إلى طبيب، تسأله عن حلّ للإجهاض بأسرع وقت، وناصر ينتظرها في الخارج ليتأكد أن الأمر قد انتهى. وُجد الطبيب أخيراً؛ تكشف عن بطنها وتتمدد، تخبر ناصرًا ليقف إلى جانبها. تتخدر ثم تختفي النقطة السوداء التي لمّا تنبض بعد وكأن شيئاً لم يكن!

يعودان إلى البيت، وبعد سنتين من هذه الحادثة تزوج سلمى بناصر دون حفل زفاف؛ فأبوها قد فارق الحياة قبل زواجها بشهر. مات الحب الجامع بينهما؛ جفاف عاطفي مقابل تنفيذ المشروع الذي طالما مكرت له سلمى لتحقيق سعادة ناصر؛ سلمى تريد إسعاده وكفى! لا تريد سوى القيام بما يأمر به، ولا تتفوه بكلمة تجرح مشاعره؛ هكذا تعتقد. يدخل البيت ولا يهتم بشأنها؛ فهي ليست في الذاكرة ولا في الوجدان. هي الجدار، الكرسي، الخادمة... وهو ما انفكّ بحاجة إلى الاستمتاع بالنساء والخروج معهنّ لاهياً، ولا يريد الزواج ولا الارتباط؛ فهو دنيء إلى هذا الحد، مع أنها أنجبت له ولداً أسمياه "يحيى". يحيى الصغير يلعب بجوارهما ويتعب وهو يدور في أنحاء البيت فينام. تكتب سلمى نهايةً روايتها لتصل إلى حكمة تجعلها متأكدة بأن الرقص يجب أن يكون بلا هدف وبلا أي انتظار، وبلا يد مصفقة له تقف على الطرف الآخر!

تؤكد مايا أبو الحيات في روايتها "عتبة ثقيلة الروح" أن الأنثى تمكّنت من التحرر من قيود الاحتلال، ليست هي فحسب، بل أبناء المجتمع أجمعون أيضاً. ولكن، لم تستطع أن تفلت من السلطة الذكورية ومن قيودها التي يُعدّ وقعها أشد من قيود الاحتلال على نبضات الفؤاد الرقيق، فؤاد الأنثى رقيقة القوارير.

هذا ما تسعى الرواية إلى تبيانها: بعض من معالم العلاقات الإنسانية المتخفية وراء جدران مصاصي الدماء، لتكشف عنها في فترة تخضع فلسطين فيها للاحتلال وجرائمه. تلك السلطة الذكورية التي تقف على قمة الجبل لتعلن للأنتى بأعمارها كافة بلا مراعاة لشعور وإحساس: أنا لست مشروءك، أنا عابر سبيل في فضاء الحب، أحب بلا حدود وأتجول في هذا الفضاء كما شئت، أعانق سماء الحب بكل شهوانية، وأشدو على أنغامه وأنتم في استرخاء تام لا مقاومة منكم ولا قيود بترنيمة عشق متنقلة لا تعرف الثبوت ولا المكوث.

الرواية تعالج موضوعاً اجتماعياً؛ علاقةً نتجت بين بطلين: سلى وناصر، آلت بهما إلى غمةٍ لا تنكشف، وعقدةٍ لا تحل، وعسرٍ لا تيسير له، وكسرٍ عاطفة لا تجبر لها ولا التحام.

عتبة العنوان

العنوان رداء الفضاء، ومرآته التي تكشف عن مضمونه؛ فهو رتاج الفضاء، وبوابته الرئيسة، التي تزهو بقربه شتى أنواع الفضاءات ومختلف أشكالها، لاستتمام المضمون في أرض القُرطاس الغنيّة بالدّرر، المحلاة بأبهى ألوان الطّيف الرّهيّ.

أمّا حدّه فإنّه سمة الكتاب ويستدلّ به على غيره. وأمّا اشتقاقه فمن المعنى^١ وتأويل ما ذهب إليه أصحاب المعاجم -عندنا- أنهم يقصدون النصّ الداخليّ، القابع خلف العنوان، واستدلّ عنه إلى غيره؛ حيث العنوان يختصر مضمون الرواية والأحداث السردية ببضع كلمات، موجزاً وموضحاً، وأكد ذلك يوسف حطيني في كتابه (السرد الزمني)، حين قال: "إن عنوان الرواية جزء من لوحة الغلاف، ولا تكتمل دلالة الرواية إلا به. وحتى تكتمل دلالة العنوان ينبغي أن يكون مطابقاً للمحتوى، ومثيراً ومختصراً، ومركزاً، ونوعياً، فإذا حُققت هذه الشروط كان بمثابة نصّ موازٍ للرواية ذاتها"^٢.

^١ انظر: ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم (٧١١هـ)، لسان العرب، (بيروت: دار صادر، ط ١، دت، مادة "عنا" ١٠٦/٦-١٠٧، وانظر: إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، (القاهرة: دار المعارف، ط ٢، ١٩٧٢م)، ٢/٦٣٢-٦٣٣.

^٢ انظر: حطيني، يوسف، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، اتحاد الكتاب العرب، (دمشق، ١٩٩٩م)، ص ١١٩-١٢٠.

وهذا الذي أدّى إلى عدّ العنوانِ عتبة أولى للولوج إلى عالم النصّ، فأطلق عليه عتبة النصّ؛ إذ إنّ تعبير عتبة النصّ يدل على العنوان، ويعد من أكثر عبارات الرواية اكتظاظاً بالدلالة، في حال تشكّل العنوان من عبارة، لا من كلمة واحدة.^١

بذلك يظهرُ العنوانُ الذي تشكّل من عبارة " عتبة ثقيلة الروح " نصّاً محاذياً لنص المتن الروائي، والمحاذاة تتمثل- هنا- في أنّ العنوان يمثل ما يشبه الحكم المسبق على المتن الروائي؛ فكما أنّ العتبة لا تملك روحاً وتوصف بالثقيلة، فإن حياة أصحاب العتبة ستكون مرهقة ومتعبة، ولن يعرفوا عنوانَ الراحة طوال أحداث الرواية.^٢ وبهذا يبدو العنوان بمنزلة التمهيد أو النبوءة التي تسوّغ مآل أبطال الرواية.

إنّ نهوض رواية (عتبة ثقيلة الروح) على العتبة المتمثلة بالعنوان الرئيس، يوحى للقارئ بمدى علاقة العنوان بالمضمون؛ تلكم العلاقة الجدلية القائمة بينهما، فوجود الأول يستدعي وجود الآخر، والآخر مرهون بوجود الأول. هذه العلاقة التشابكية بين العنوان والمضمون تشاكل العلاقة القائمة بين أصابع اليدين؛ حيث لا تستطيع إحداهما أن تقيم تشابكاً بمعزل عن الأخرى [يد واحدة لا تصفّق].

والعنوان (عتبة ثقيلة الروح) يوجز والمضمون يوضح هذا الموجز بإطالة وتفصيل. وتؤكد حورية الظل اندراج العنوان ضمن المتعاليات النصية، فيتميز ببنيته ودلالته الخاصة ليظل مرتبطاً بالعمل الأدبي فيكشف عن قصيدة النص.^٣

وتتموضع المقاطع السردية بين فضاء العنوان وفضاء المضمون مُظهرَةً أنّ العنوان يعدّ الملخص الأول للعمل الأدبي بأكمله، وأنّ الأخير يقوم بمهمة رفع الستار عن العنوان كي يوضّح معالمه للقارئ، ويظهر المنهج الذي اتبعته الكاتبة، المتمثل في إنشاء علاقة تشابكية تمتاز بالقوة بين المضمون والعنوان.

^١ انظر: برادة، محمد وآخرون، الرواية العربية، ممكنات السرد، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٨م)، ص ٩٠/١.

^٢ انظر: برادة، محمد وآخرون، المرجع السابق، ص ٧٣/١.

^٣ انظر: حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، (دمشق: دار نينوى، ٢٠١١م)، ص ١٧١.

ويتمثل المنهج في تلكم العلاقة الناشئة بين العنوان والنص الأدبي، عند الشروع بقراءة النص الأدبي بشكل عام والتركيز بشكل خاص على المقاطع السردية الآتية:

- "دس على العتبة برفق هذا الصباح" (ص. ٦٧)
 - "وجد على العتبة مجموعة من الأوراق ملفوفة بشال ليلي" (ص. ٦٨)
 - "لا بد أن سلمى وضعها على العتبة" (ص. ٦٨)
 - "تفتح لها الأبواب بمواربة للغز وانزياح الحلم، لا هي تدخل ولا هي ترضى بنقطة الانطفاء قرب العتبة" (ص. ٧٠)
 - "بحق، وبعيداً عن شاعرية الكتابة، أطمح أن أكون تلك العتبة ثقيلة الروح في بابك" (ص. ٧٨)
 - "الغرفة صغيرة، وتضيق الروح" (ص. ٨٨)
- ويلتقي كلٌّ من العنوان والنص الأدبي عند البؤرة الرئيسة المتمثلة بمفردة "العتبة"، فتبين شاكلتها وتوضح معالمها، ثم ينظر إليها على أنها شوكة تقف في حنجرتي بطلي الرواية، لا يعرفان سبل التخلص منها، ولا يعلمان وسائل محو آثارها التي علفت خلفها.
- ولفضاء العنوان دلالاته المعجمية؛ ذلك أن "ما يسعى إليه المتكلم أو الكاتب هو الإفصاح، أو التعبير عما في نفسه من أفكارٍ بوضوح، أو بتورية، وللموقف أثرٌ في اختياره كيفية التعبير. ولكن من الضروري أن يعرف المتكلم أو الكاتب دلالة اللفظة التي يستخدمها".^١
- إن دلالة لفظة (عتبة) تشير في المعجمات إلى معانٍ متعددة، ومنها ما جاء في لسان العرب: "أسكفة الباب التي توطأ؛ وقيل: العتبة العليا. والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب؛ والأسكفة: السفلى؛ والعارضتان: العضادتان، والجمع: عَتَبٌ وعتباتٌ. والعَتَبُ: الدَّرَجُ. وَعَتَبَ عتبةً: اتخذها. وَعَتَبَ الدَّرَجَ: مراقبها إذا كانت من خشب، وكلُّ مراقبةٍ منها عتبة"^٢ وفي المعجم الوسيط: "خشبة الباب التي يوطأ عليها، الخشبة العليا. كلُّ مراقبةٍ".^٣

^١ انظر: خضر، فتحي إبراهيم، اللغة العربية، (نابلس: المكتبة الجامعية، ٢٠٠٠م)، ص ٣٣.

^٢ انظر: ابن منظور، اللسان، مادة "عتب"، ٥٧٦/١.

^٣ ٥٨٢/١.

أما لفظة (ثقيلة) فهي كسابقتها مُحَمَّلة بالمعاني، ومن أجلها ما ذُكر في لسان العرب: "نقيض الخفة. والثقل: مصدر الثقل، نقول: ثقل الشيء ثِقْلاً وثَقَالَةً، فهو ثَقِيل، والجمع ثِقَالٌ. والثقل: رجحان الثقل. والثقل: الجمل الثقيل، والجمع أثقال مثل حمل وأحمال"^١ وفي المعجم الوسيط: "ثقل الشيء أو الأمر على النفس: كرهته... و (الثقل): وصف، جمعها: ثُقلاء. وثقال"^٢.

أما لفظة (الروح) فهي-أيضاً- كالأخريات تحمل في أكنافها معاني متعددة، منها ما ذكره صاحب لسان العرب: "وهو النفخ، سمي روحاً لأنه ريحٌ يخرج من الروح"^٣. وفي موضع آخر يقول: "والروح: النفس، يذكر ويؤنث، والجمع الأرواح. التهذيب: قال أبو بكر الأنباري: الروح والنفس واحد، غير أن الروح مذكر والنفس مؤنثة عند العرب. وفي التنزيل: "ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي"; وتأويل الروح أنه ما به حياة النفس."^٤ وفي الوسيط: "ما به حياة النفس (يذكر ويؤنث) والجمع أرواح."^٥

إنَّ لجوء الروائي إلى دوال ذات محمول معجمي، يبدو ضرورة ملحة حين تتعلق تلكم الدوال بعمل أدبي طويل، حيث يصطدم القارئ بها، ويضطر للبحث عن معناها ووظيفتها الدلالية التي تشغلها؛ إذ يمكن للقارئ عند شروعه في البحث أن يعطي تمهيدات وتخمينات للرواية.

إنَّ دوال العنوان مجتمعة تُحيل إلى أنَّ العتبة التي تعدّ خشبة الباب التي يوطأ عليها، تأخذ صفة الثقل الذي يتحمله بطلا الرواية لتبقى العلاقة بينهما قائمة. والمثير الذي يستدعي إجابة هو: مَنْ ذا الذي وقعت عليه الصفة المشبعة تعباً وألماً، الصفة المتصفة بالثقل، أيعقل أن يكون ناصر، وسلى تخرج من دائرة التوقعات، أم يتقاسم كل من بطلي الرواية ثقل العتبة بالتساوي والإنصاف؟

تُطلَّ إجابة مفادها أنَّ الكاتبة لم تحدد ولم تُخصَّص: خُطوات سلى على تلكم العتبة أو خطوات ناصر هي التي اتصفت بثقل وقعها على الروح. وبهذا يكون المقصد من العنوان على المستوى المعجمي الدلالي: سلى وناصر، دون الانحياز إلى شخص بعينه.

^١ انظر: ابن منظور، اللسان، مادة "ثقل"، ٨٥/٥.

^٢ ٩٨/١.

^٣ انظر: ابن منظور، اللسان، مادة "روح"، ٤٥٩/٢.

^٤ انظر: ابن منظور، المصدر السابق، ٤٦٢/٢.

^٥ ٣٨٠/١.

الدلالة في فضاء العنوان التركيبي

وبنظرة أخرى مختلفة عن سابقتها؛ نظرة في الوظيفة التي يشغلها الدال في التركيب، تأتي القراءة فيما إلى عنوان الرواية (عتبة ثقيلة الروح) مُتناولة كل دال فيه على نحو:

أ- عتبة:

ابتدئ الكلام بها فاعتبرت مبتدأ: مسنداً إليه. وهي اسم مرفوع نكرة، يقول ابن مالك في ألفيته:

ولا يجوز الابتدا بالنكرة ما لم تفد: كعند زيد نمره^١

وهذا يدل على أن المبتدأ يجب أن يكون معرفة، وهو الأصل؛ لأن المبتدأ محكوم عليه والخبر هو الحكم، والغالب في المبتدأ أن يكون معلوماً للسامع والخبر مجهولاً له، فما الذي سوغ للكاتب أن تضع عنوان روايتها نكرة؟

يُلحظ على النكرة "عتبة" مبتدأً و"ثقيلة" خبرها، ومسوّج البدء بها نكرة دلالتها على العموم؛ فالعتبة أمرٌ لا بُدّ منه عند الدخول إلى المنزل، أو عند بداية قراءة أي كتاب أو رواية أو قصة. ويذكر فضل عباس في كتابه "أساليب البيان" أن المسند إليه يقدّم إذا كان فيه غرابة تجعل المخاطب تستشرف نفسه معرفة المسند الذي لا تتم الفائدة إلا به^٢.

ب- ثقيلة:

تعدّ الصفة المشبهة "ثقيلة" اسم مفرد وليس جملة أو شبه جملة، ووظيفتها النحوية خبر المبتدأ المرفوع، وغالباً ما يكون الخبر اسماً يدل على صفة مشتقة، والصفة "ثقيلة"

^١ انظر: ابن مالك، محمد بن عبد الله، ألفية ابن مالك في النحو والصرف، والترجمة. (القاهرة: الاسكندرية، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٥، ٢٠٠٩م)، ص ٣٦. وانظر: القول على هذا البيت: ابن هشام، جمال الدين بن هشام (٧٦١هـ)، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج ١، (القاهرة: دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، ٢٠٠٤م)، ص ١٨١-١٨٢، وابن عقيل، بهاء الدين عبد الله، (٧٦٩هـ)، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، (د.ت)، ج ١، (القاهرة: مدينة نصر، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، ص ١٠١-١٠٦، و الراجحي، عبده، التطبيق النحوي، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ط ٢، ١٩٩٨م)، ص ٩٠-٩٤.

^٢ ويجوز إعرابها خبر المبتدأ المحذوف، وبذلك تكون ثقيلة صفة هذه العتبة.

^٣ انظر: عباس، فضل حسن، أساليب البيان، (عمان: دار النفائس، ط ٢، ٢٠٠٧م)، ص ٩٧.

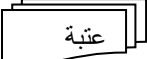

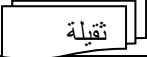

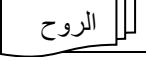

تحمل ضميراً مستتراً وجوباً يعود على المبتدأ، فيربط بينهما ليخرج المعنى متماسكاً خالياً من التفكيك.

وُلحظ على تلكم الصفة بأن حركتها الضمة لا تنوين الضمّ وكأنّ الكاتبة تريد التخفيف بحذف التنوين فأضافتها؛ لتفصح عن دلالة اختيارها التخفيف بالضم، ويبدو أنها أرادت أن تستبدل بحركة التنوين حركة الضم لتخفف من حدة ثقل العتبة على روح بطلي الرواية سلمى وناصر.

ت- الروح:

وبعدّ المضاف إليه "الروح" اسمًا مقترناً بـ "أل"، لم يفد المضاف "ثقيلة" تخصيصاً ولا تعريفاً، وإنما الغاية منه تخفيف اللفظ وإزالة الثقل منه بحذف التنوين، والأصل فيه: "عتبةٌ ثقيلةٌ روحها".

ويُرى اهتمام الكاتبة في عنوانها هذا، تركيزها على مفردات المحتوى على حساب المفردات الوظيفية؛ لافتقارها للمعنى والمحتوى، ولهذا عرّف الخولي المفردات الوظيفية: "كلمات فقيرة في معناها ومحتواها"^١، أمّا مفردات المحتوى فعرفها: "كلمات مليئة بالمحتوى، غنية بالدلالة"^٢. وهذا ما يبيّنه الجدول الآتي:

الكلمة	تصنيفها حسب:	
	المحتوى	الوظيفية
عتبة		
ثقيلة		
الروح		

وبناءً على تلكم التجزئة السابقة للعنوان الذي اختارته الكاتبة، يُستدل على جملة اسمية مركبة تركيباً إضافياً، حيث يعدّ "أكثر التراكيب شيوعاً في الرواية الفلسطينية"^٣، ويدل دلالة

^١ انظر: الخولي، محمد علي، علم اللغة، (عمان: دار الفلاح للنشر والتوزيع، ١٩٩٣م)، ص ٧٧.

^٢ انظر: الخولي، محمد، المرجع السابق، ص ٧٧.

^٣ انظر: حطيني، يوسف، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، المرجع السابق، ص ١٢١.

واضحة على الثبوت والاستقرار،" فإذا ما نُظر إلى مجموعة عنوانات الروايات الفلسطينية، من زاوية التركيب النحويّ فيتجلّى تفوق كبير لتلكم العنوانات التي تستخدم الجملة الاسمية، وندرة في تلك التي تستخدم الجملة الفعلية أو شبه الجملة... وربما كان السبب في غلبة النمط الاسمي على النمط الفعلي في عنوان الرواية الفلسطينية، هو أن الاسم أكثر استقرارًا وأكثر ثباتًا، وهو- بهذا المعنى- معادلٌ موضوعيٌّ للبقاء أو للصمود، أما التركيب الفعلي فربما يوحى بتزحّجٍ وعدم ثبات، وربما يوحى -أيضًا- بمزيد من التنقل الذي يرفضه الفلسطينيون ويخافونه^١. هذا ما يؤكده فضاء الجملة الاسمية عند إرادة التعبير عن معنى الثبوت والاستقرار^٢؛ أنه يؤتي بها ليدل على ما ذكر آنفًا في الاقتباس السابق، وعنوان الرواية (عتبة ثقيلة الروح) يوحى بأن العتبة ثابتة ومستقرة في مكانها على الرغم من أنها تُشعر بثقل يضغط على روح البطلين، فيبلغ التراقي، ويعود أدراجَه، فهناك قوة ترجعه هي إرادة الثبات والاستقرار؛ تلك الإرادة القوية التي أبت أن تضعف أو تستكين وأعلنت صبرها على تلك العتبة ثقيلة الروح.

الغيثُ في فضاء العُنْوانِ التحليليِّ

إنَّ عنوان الرواية يحيل إلى علاقة مُفترضة مع المكان، بِعَدِّ العتبة اسم مكان، فيؤشِّر إلى "معنى له خطابه الجاهز حول عالم معين يفترض أن يعثر عليه القارئ داخل النصّ الذي سيُدعى لقراءته عندما يجتاز عتبة الغلاف"^٣، ويؤشِّر-أيضًا- إلى "اسم مكان يجعل القارئ يتوقع مسبقًا أن النصّ سيقدم رواية لأحداثٍ مسرحها مكان يحمل الاسم نفسه"^٤.

إنَّ اجتياز القراءة عتبة الغلاف جعلها تستنتج أنَّ العنوان يوحى بشعور سلمي الدفين تجاه بطل الرواية "ناصر"، وما يشعره "ناصر" تجاه بطلة الرواية "سلمى". وهذا يعدّ محور الرواية برمتها؛ فأنَّ الاقتراب من الفصول الأخيرة فيها، يبدأ الفضاء يتجمّع في نقطة ما، ويعلن تلاشيهِ وانكشاف سرّ وجوده، ثم يسלט الضوء على الغموض الذي يكتنف بداية الفصول الأولى من

^١ انظر: حطيني، يوسف، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، المرجع السابق، ص ١٢٠-١٢١.

^٢ انظر: فضل حسن عباس، أساليب البيان، المرجع السابق، ص ٣٣.

^٣ انظر: نجبي، حسن، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، ط ١، (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م)، ص ٢٢١.

^٤ انظر: نجبي، حسن، المرجع السابق، ص ٢٢٢.

الرواية: حيث يغدو العنوان جزءاً رئيساً وقالباً مفعماً مليئاً بالمحمولات المساهمة في إيضاح المضمون.

وقد استنتجت القراءة - أيضاً- أن كلا البطلين "سلمى" و "ناصر" يمثلان العنوان: وقّع عتبة ناصر على قلب سلمى ثقيلة بروحها، والعكس صحيح. والعتبة تشكّل المحور الأهم لتطوّر الأحداث على صعيد الرواية؛ فهي البؤرة الأساسية التي تتجمّع حولها الشخصيات الرئيسة وتودي بالعلاقة بين سلمى وناصر إلى جحيم لا يُطاق وعذاب لا ينتهي. وبهذا، تُعدّ العتبة السبب الرئيس في تغيير مشاعر البطلين نحو بعضهما من جهة، وحسم القرار بالزواج أو عودة كل منهما إلى بيته من جهة أخرى.

العنوان الفرعي/ الداخلي:

إنّ العنوان الفرعي الذي يشار إليه قبل قراءة النص الروائي يعدّ أولّ تجليات الخطاب التي يقابلها القارئ قبل أن يشرع في قراءة النصّ^١. حيث "يتسلسل عن العنوان الحقيقي، ويأتي بعده " لتكملة المعنى" وغالباً ما يكون عنواناً لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب، وينعته بعض العلماء " بالثاني أو الثانوي " مقارنة بالعنوان الحقيقي"^٢

" ومن خلال التعلق بين العنوان والنص، لا يصبح العنوان زائدة لغوية، ولا هو عنصر انتزع من سياقه، وإنما يمثل رسالة كاملة من الإنتاجية الدلالية؛ فهو يقع كاملاً على محور الاختيار"^٣، فالعنوان الفرعي ما هو إلا " إشارة شاملة تشرح العنوان الرئيس؛ فللهولة الأولى يبدو أن هذا العنوان إضافة لا لزوم لها، ولكنها مهمة في استيضاح الإيهام في العنوان الرئيس.

وقصدية العنوان " تؤسس على نية المؤلف التي تهدف إلى تحديد موضوعه من خلال آلية العنونة؛ فالعنونة في هذه الحالة تشبه الوسم الذي يخصص ويحدد هوية الرواية عن طريق وسمها بالعنوان"^٤.

^١ انظر: برادة، محمد وآخرون، الرواية العربية، إمكانات السرد، ٧١/١.

^٢ انظر: رحيم، عبد القادر، علم العنونة، ط ١، (دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر)، ص ٥١.

^٣ انظر: يعقوب، ناصر، "دلالة العنوان في الرواية الأردنية: دراسة في ثلاثة نماذج روائية"، مجلة البصائر، (مج. ١٠، العدد ٢: ٢٠٠٦م) ص ٣٤.

^٤ انظر: برادة، محمد وآخرون، الرواية العربية، إمكانات السرد، ٧٢/١.

والعناوين الإضافية تحمل-عادةً- أبعادًا اجتماعية، "فللعنوان - بما في ذلك العناوين الفرعية - قيمة سيميولوجية، أو "إشارية"، تفيد في وصف النص ذاته"^١؛ حيث تُعرف بالأماكن أو بالوقت أو بالسنة التي تدور فيها أحداث الرواية؛ " فاستخدام العناوين الإضافية للفصل بين المشاهد يذكرنا بعهد السينما الصامتة. أما الآن فيمكن للعناوين الإضافية أن تعرّفنا بالأماكن، أو بالوقت بالضبط من اليوم، أو بالسنة التي تدور فيها الأحداث. وقد يظهر العنوان الإضافي فوق صورة تقليدية للمكان، أو على خلفية سادة. وبعض الأفلام التسجيلية تستخدم العناوين الإضافية لتمييز المشاهد الجديدة"^٢.

تعتمد المنهجية التي اتبعتها مؤلفة الرواية التنوع في اختيارها العناوين الفرعية؛ فهي لا تكتفي بعنوان واحد لجميع الفصول، لذا تُرى تنفذ نصوصها الموزعة على فصول عدة من عناوين مختلفة، مرتبة ترتيبًا رومانيًا. يستطيع القارئ أن يستنتج العلاقة القائمة بين العناوين الصغيرة والكبيرة على أنها علاقة حديثة، " وأنّ هذه العناوين هي مفاتيح لفهم أحداث الرواية بالدرجة الأولى؛ حيث غلبة عنصر الحدث على الرواية - دون أن يؤشر ذلك إلى العناصر الأخرى، (هكذا) - ووضع تلك العناصر جميعها في خدمة الحدث؛ ما يجعله إيقاعًا سائدًا في هذه الرواية"^٣. من ذلك على سبيل المثال لا الحصر:

١- ما ذكر في الفصل المعلنون ب (I)، وفيه يجرى نقاش حاد بين سلى وناصر حول تلبية حاجاته الوجودية:

" - لكن أنا هكذا، لا تعاملني بنصف روح يقترب من وجهي:

- الحياة قاسية. لا ترفعي سقف احتمالاتك بالأشياء كي لا تصيبك الحياة بالمرض.
- من علّمك أن تهزم روحك، ثم تقول إنّ الحياة قاسية؟" (الرواية، ص: ١٦).

^١ انظر: بدري، عثمان، "وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث: قراءة تأويلية في نماذج منتخبة". المجلة العربية للعلوم الإنسانية. (٢١/٨١: ٢٠٠٣م) ص١٦. نقلًا من: العبد، محمد: اللغة والإبداع الأدبي، (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٩م)، ص٤٨.

^٢ انظر: أريخون، دانييل، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة أحى الحضري، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م)، ص٦٠١.

^٣ انظر: الحطيني، يوسف، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص٢٣٧.

٢- ما ذكر في الفصل المعنون بـ (II)، وفيه يدخل ناصر بنقاش آخر مع سلى حول موعد اتفقت فيه سلى لتمثيل مشاهد روايتها أمام ناصر:
 " - آسف على إيقاظك، لكنَّ بيننا موعدًا. ألا تذكر؟

- ألم تصلك الرسالة؟ لماذا لم تتصلي قبل أن تأتي؟ أنا آسف، لكن لا أستطيع إدخالك. لديّ "ناس" في الداخل. لقد بعثت لك برسالة لتأجيل الموعد". (الرواية، ص.٣٠٠)

٣- ما ذكر في الفصل المعنون بـ (III)، وفيه ترسل سلى رسالة على جوال ناصر: "دُس على العتبة برفق هذا الصباح!". ولا يعرف ناصر ماذا تعني بها. (الرواية، ص.٦٧)

يُلاحظ من هذه الأمثلة أنها مُستقاة من الفصول الأولى والثانية والثالثة من الرواية؛ فالحوار الذي جرى بين بطلي الرواية يكتنفه اللبس، ويعتاص على فهم سلى مرة، وعلى ناصر مرة أخرى؛ إذ إنّ الفصل الأول يُلبس سلى ثوب الغموض؛ فحين قال لها ناصر: "لا ترفعي سقف احتمالاتك بالأشياء كي لا تصيبك الحياة بالمرض" لم تع سلى قصدَ ناصر من تلكم العبارة؛ فُعُتُون العنوان بـ (I). أمّا الفصل الثاني من الرواية، فيلبس سلى، مرة أخرى، ثوب الغموض؛ فحين قال لها ناصر: "لا أستطيع إدخالك. لديّ "ناس" في الداخل" لم تع سلى من المقصود الحقيقي بتلكم الكلمة التي تفوه بها ناصر "ناس"؛ وعلى ذلك عُتُون العنوان بـ (II). أمّا الفصل الثالث من الرواية، فيذهب منعى آخر عن سابقه؛ إذ يلبس ناصر - هذه المرة- ثوب الغموض؛ فحين بعثت إليه - سلى- برسالة تقول فيها:

" دس على العتبة برفق هذا الصباح" لم يعرف ماذا تعني، على حدّ قوله، ولم يستطع أن يتوصل إلى استكشاف البنية العميقة وراء تلكم العبارة؛ وبهذا عُتُون العنوان بـ (III).

إنّ هذا الترقيم الروماني دالٌّ على أنّ غموضًا يتلبس شخصيات الرواية، وعلى أنّ ثمة مشكلةً لا حلَّ أنيًّا لها، وتبقى هذه الأرقام الغامضة إلى آخر عنوان لتؤكد أنّ حكايةً حصلت بين بطلي الرواية تدور حول أحداث غامضة تحصل بينهما، تؤدي بهما في نهاية المطاف إلى تحويل تلكم العلاقة الناشئة بينهما إلى زواج يشهر به أمام الملأ؛ زواج لا سعادة فيه ولا سرور؛ كله هموم وغموم.

الخاتمة

تعدّ رواية (عتبة ثقيلة الروح) لمايا أبو الحيات مثالاً جيّداً لنجاح عناونات الروايات الفلسطينية؛ إذ وُفقت الكاتبة في اختيار مفرداته التركيبية الدالة. وعند النظر إلى عنوان روايتها من

زاوية التركيب الدلالي يتبين دلالاته الصريحة على مضمون الرواية، وعند النظر إليه من زاوية التركيب النحوي تتجلى الكاتبة مُستخدمة الجملة الاسمية التي تدل على الثبات والاستقرار، وهو بهذا المعنى معادلٌ للبقاء أو للصمود.^١ كما يعود نجاح هذا العنوان- أيضاً- إلى توليده مجموعة من الأسئلة في ذهن القارئ، ومنها: هل هناك عتبة توصف بالثقيلة، ولم ثقيلة الروح لا ثقيلة الخطوات؟ وتخرج إجابة واحدة: تكون العتبة ثقيلة بروحها عندما يُدسّ عليها الجنس الآخر- الذكر/الأنثى- بخشونة بعيداً عن اللين والرفق. غير أن ثمة عنوانات لروايات فلسطينية لا علاقة لها بمحتواها، ويفشل الكاتب في عنونها واختياره لألفاظ مناسبة لها، أمّا الرواية قيد القراءة، فاستطاعت الكاتبة انتقاء العنوان الذي يناسبها من بين عدة اختيارات واحتمالات. وسبب آخر لنجاح عنوان الرواية (عتبة ثقيلة الروح) هو اختصاره وتميزه؛ فالنجاح في العنوان يعود إلى "اختصاره، وتميزه، ومطابقته للمحتوى"^٢ وهذا ما يُلاحظ على تلكم العنوان، موجزاً إيجازاً تاماً، لا هو بالطويل يعاني طول التركيب اللغوي، ولا بالقصير يعاني التّقصّ وعدم التّمام. هذا هو حال العنوان: "علامة لغوية تعلو النصّ لتسمه وتحدّده، وتغري القارئ بقراءته، فلولاً العناوين لظلت كثير من الكتب مكدّسة في رفوف المكاتب؛ فكم من كتاب كان عنوانه سبباً في ذيعه وانتشاره، وشهرة صاحبه، وكم من كتاب كان عنوانه وبالا عليه وعلى صاحبه"^٣. إنّ ما هو قائم بالفعل عنواناً وأرقاماً مرادف جذري لثنائية الكينونة والغيبوبة، بما لهما من بعد سياسي عام، يمثل موضوعاً الرواية، مع ملحظ مهم هو سوداوية المشهد الذي يقتضي - بالضرورة- مشروعاً تعبويّاً يخلق وعياً للتححرّ الذاتي موزّجاً إلى الوطني فالقومي. إنّ الجدليّة العاضدة الراهن السياسيّ بضرورة السرّ الإبداعي عامة، والأنثوي خاصة، تؤكّد القيمة التي تتمتع بها الكتابة النسويّة وتعزّزها بشكل عام؛ ما يعني جذرية الرؤية وشمولية الخطاب السردي؛ فوعي المرأة المثقفة خاصة بوضعية المكابدات والعذابات وحفريات القائمة بالعادات والتقاليد والأعراف والتفسير غير السليم للعديد منها يجعل المجتمع ذكوريّ الرؤية؛ ما يدفع المرأة إلى أن تكون الكتابة هاجساً ضاعطاً يعمل على فهم الحياة فهمًا واقعيًا ونفسانيًا يحيي قيمة الحب بما يحقق إصراراً على اختيار المصير والمبدأ والمصلحة المرجوة.

^١ انظر: حطيني، يوسف، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص ١٢٠-١٢١.

^٢ انظر: حطيني، يوسف، المرجع السابق، ص ١٢٠.

^٣ انظر: حطيني، يوسف، المرجع السابق نفسه، والصفحة ذاتها.

^٤ انظر: رحيم، عبد القادر، علم العنونة، المرجع السابق، (٢٠١٠م)، ص ٤٥.

سيكولوجية الصورة النفسية

الشعر الإماراتي أنموذجاً

عائشة الشامي

قسم اللغة العربية، الكلية الجامعية، جامعة الإمارات العربية المتحدة، الإمارات العربية المتحدة

ملخص البحث

إن الشعر نسيج من الإحساس والعاطفة والفكرة والخيال، هذا النسيج الذي يرتبط بعضه ببعض بعلاقات متداخلة، وبما أن الأسلوب الشعري يستخدم أشكالاً من التعبير المتخيل لتوصيل الأفكار والعواطف والأحاسيس، فإن ذلك لا يتم إلا عن طريق التصوير لا التعبير المباشر. فالصورة الشعرية تصور عالم الشاعر الداخلي والتجربة النفسية التي يعيشها، غير مكتفٍ بتقديم التجربة الخارجية التي ينقلها لنا. إلا أنه يمكننا أن نتساءل عن وظائف الصورة الشعرية والعلاقة الجمالية التي تتم بين المبدع والمتلقي، إذ إنها لا تقف عند حدود وظيفة معينة، وهذا ما بدا لي أن يكون مجالاً لدراستي الموسومة بـ (سيكولوجية الصورة الشعرية)؛ حيث انطلقت من مدونة الشعر في الإمارات العربية المتحدة، فطبقت على نماذج من قصائد شعرائها. إن الشاعر حين ينظم فإنه ينتج عملاً فنياً، يبدعه في لحظة من لحظات الانفعال، علماً بأن هذا الانفعال نشأ أساساً في منطقة اللاشعور؛ حيث يعد العمل الإبداعي سبيلاً من سبل التنفيس عن الشاعر وعالمه الآخر، يبحث فيه عن المثل التي يروم تحقيقها؛ لذلك فإن الدارس حين يبحث في منجزه الفني فإنه يبحث في الحقيقة عن الصراع بين ما هو كائن في واقع الشاعر، وبين ما ينبغي أن يكون. إنه بحث يتجاوز الكائن إلى الممكن؛ وهو ما وقفت عليه نظرية الأدب وفلسفة الفن والجمال من زمن أرسطو إلى يومنا هذا. حين يبحث الناقد السيكولوجي في منجز الشاعر الفني، فإنه يبحث عن وظائف كثيرة يمكن أن يقدمها هذا المنجز الشعري، منها الصورة السيكولوجية لشخصية الشاعر، وهذا ما سوف أحاول أن أتمس بعض تفاصيله في ورقة العمل هذه والتي هي دراسة تطبيقية لسيكولوجية الصورة النفسية والتي أهدف من ورائها استكشاف عالم الشاعر الداخلي، والظاهرة السيكولوجية التي يمكن أن نجد لها ظلالاً في طيات هذه الصورة الشعرية.

المقدمة

سأقوم في هذا البحث بدراسة تطبيقية على الصورة الشعرية لدى بعض شعراء الإمارات؛ لأن المجال لا يتسع لدراسة النصوص الشعرية جميعها؛ وإنما سأقتصر على بعضها، وسيكون المعيار في انتقاء هذه النصوص مبنياً على مدى توافر الصور الشعرية على الأبعاد النفسية التي يمكن أن تكون موضوعاً للعمل التطبيقي. ولا نحصر سيكولوجية الصور الشعرية لمبدعها؛ ولكن نأخذ أيضاً المتلقي في الحسبان.

إن حضور التجربة الشعرية في أدب الإمارات موقوف على مدى قدرتها على التعبير عن مجتمع الإمارات تعبيراً فنياً؛ ولهذا كان تركيزنا منصبا على سيكولوجية الصورة الشعرية عند بعض الشعراء الإماراتيين، الذين نظموا القصيدة بنظام الشطرين وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، حتى يستكمل البحث غرضه من الدراسة.

لقد اعتمدت في هذه المقاربة لسيكولوجية الصورة الشعرية الأبعاد النفسية الموجودة في ثنايا هذه الصور، وقد اخترت ظاهراً لدى الشعراء الإماراتيين وهي على النحو الآتي:

ظاهرة الأنا المتمردة؛

ظاهرة التمزق النفسي؛

لعل السبب الذي يدفعنا إلى التركيز على هذه الظواهر النفسية دون غيرها، يعود إلى أن أغلب الدواوين الشعرية الإماراتية تقدم تجربة شعرية ما تزال في طور النمو، ولم تصل بعد إلى طور النضج التام، الذي يمكن النظر إليه على أنه مدونة دراسة تزخر بالصور الشعرية.

ومن بين الأسباب الأخرى التي تقف وراء اختيار هذه الظواهر الرغبة في التثقيف والإعادة والتكرير، وحتى لا يصبح الموضوع متشعباً؛ وقد لا يؤدي الغرض المتوخى من هذه الدراسة. فمن مقاصد هذا البحث تقديم أمثلة تطبيقية لإبراز سيكولوجية الصورة الشعرية في تجربة شعراء الإمارات، وبيان طرائق قراءة الانفعال النفسي للشاعر من خلال صوره الشعرية.

أولاً: ظاهرة الأنا المتمردة

يعد الشعر أكثر أنماط القول الأدبي ارتباطاً بالأنا، وانبثاقاً عن تفجر الذات، والتمرد النفسي الذي يمارسه الشاعر قد تتعدد صوره فيكون تمرداً على الحب، العادات، الأرض، الطغاة، الحزن، فالتمرد الذي يعيشه الشاعر، وتجسده قصائده قد يصير ضرباً من التعويض عن الفعل، الذي لم يستطع القيام به في الواقع، فينتقل به إلى الشعر لكي تتنفس من خلاله المكبوتات؛ وتمارس تمرداً على الأنا العليا كما يشاء، دون خوف أو قلق.

تتجلى الأنا المتمردة لدى الشاعر حبيب الصايغ في صور شعرية عديدة. ومن الأمثلة على ذلك الصورة الشعرية الموجودة في المقطع الشعري الآتي: حيث تفجرت فيها ينباع الأنا:

" لن أمضي إلى غايات الوقت
دون أن أستنشقه بأنفي وأصابعي
لن أسكب حزني كله
وأنا الذي لم يخطر البحر في بالي
إلا وتركته وحيدا
وغريقا "^١

يتجلى تضخم الأنا وقوتها في الصورة الشعرية السابقة في (لن) وما فيها من حسم، ونراها في توالي الأفعال (أستنشق، أسكب، يخطر، تركته)، وضمائر المتكلم (أنفي، أصابعي، حزني، في بالي)، وفي قوة (كله) المؤكدة.

فالمقطع الشعري يعطينا على مستوى التركيب، عددا من المؤشرات التي تجمعت بكثافة لافتة للنظر، لتكشف لنا عن تفجر الذات وتضخم الأنا، رغم أنه تضخم يقع في دائرة القهر والسلب والاستياء، فالصورة الشعرية فيها إحساس بالأسى والحزن.

يعدُّ الشعر استجابة* لغوية لمثير* غير لغوي.^٢ فالمثيرات تولد في الغالب استجابات لا شعورية، والتحليل اللغوي هو المنهج الأكثر ملاءمة لدراسة اللاشعور؛ ذلك ما انتهى إليه جاك لاكان Jacques Lacan الذي تأثر باللسانيات البنيوية، وأفاد من منهجها في التحليل النفسي؛ وعليه فإنه يرى أن "المادة اللغوية هي أهم وثيقة يقدمها الفرد للمحلل النفسي"^٣ لأن اللاشعور يسكن في اللغة؛ وليس العكس كما كان يعتقد سيجموند فرويد S. Freud.

يمثل المقطع الشعري السابق استجابة لغوية لمثير غير لغوي، تمثلت هذه الاستجابة في الصورة الشعرية المتمردة

^١ الصايغ، حبيب، ديوان قصائد على البحر، ط١، (أبوظبي: الوراقون للنشر والتوزيع، ١٩٩٣م)، ص٥٩.

^٢ انظر زيور علي، مذاهب علم النفس، ط١ (بيروت: ١٩٧١م)، ص١٧٩.

^٣ انظر فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٢، (القاهرة: مؤسسة دار عالم المعرفة، ١٩٩٢م)، ص٢٦٨.

*المثير هو أي تغيير في الطاقة يترتب عليه استثارة المتلقي. (طه، فرج عبد القادر، معجم علم النفس التحليلي، ص٣٩٥)

*الاستجابة هي نشاط يقوم به الكائن الحي كاستجابة لموقف يواجهه أو منبه ينميه، أو مثير يثيره (طه، فرج عبد القادر، معجم علم النفس التحليلي، ص٤٤)

التي رسمها الشاعر، نتيجة الواقع الذي يعيشه والظروف التي تحيط به، فتكونت مشاعر التمرد في منطقة اللاشعور ثم أفرغت في قالب شعري، ولو رجعنا إلى الصورة الشعرية السابقة، سنجد بان الشاعر بدأ بـ "لن" وهذه هي الاستجابة للمثير الذي أثار لديه الشعور بالتمرد، وتكرار هذه الاستجابة والتأكيد عليها بـ "كله"، وكأن الشاعر يريد أن يؤكد تمرده ورفضه للحزن القابع حوله. وشعور التمرد ينتقل تلقائياً إلى المتلقي، الذي يفهم أبعاد الصورة الشعرية، فتعلو لديه الأنا، ولكنه قد ينتقل إليه شعوراً سلبياً متمثلاً في الحزن الواضح في هذه الصورة، والشاعر حين يكتب بهذا الأسلوب فإنه أيضاً يبحث عن استجابة لدى القارئ، فالصورة الشعرية تمثل المثير بالنسبة للقارئ، وانفعال القارئ بهذه الصورة هو الاستجابة التي ينتظرها الشاعر.

هنالك صورة أخرى نجدها عند حبيب الصايغ، معاكسة تماماً للصورة الشعرية السابقة، فتلك تتفجر بالأنا المتمردة ولكنها أنا تعاني شيئاً من الحزن، وهذا ما تعكسه نفسية الشاعر على الألفاظ المستخدمة في المقطع الشعري.

عندما نقرأ الصورة الشعرية الثانية لحبيب الصايغ، سوف ينتقل إلينا شعور آخر بهذه

الأنا:

"أنا الساحر الأول

مخترع أبجدية الليل

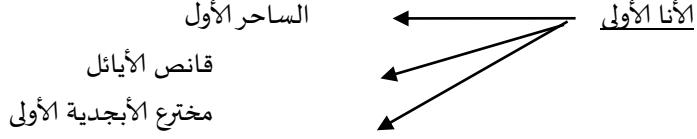
وقانص الأيائل والدفاتر"^١

سنلاحظ بأن الصورة الشعرية هنا تكشف عن أنا متمردة، الأنا التي تُعلي صاحبها وتصل به إلى مستوى الخلق، صورة شعرية تنطق بالقوة، ظهرت فيها ثقة الشاعر في قدرته، حين بدأ الصورة الشعرية بـ (أنا)، ومفرداته (الأول، مخترع، قانص) فهو الفاعل الأول لهذه الأشياء. إن الطبيعة الشعرية تقوم على الانزياحات التي تخلق فضاءً واسعاً من الخيال، كما قرأنا في المقطع الشعري السابق، حيث تولد لدى الشاعر شعوراً بالخلق، هذا الشعور يعدّ استجابة واضحة للأنا * التي تصل بصاحبها حد الاعتقاد بالقدرة الخارقة، والمثالية الأولى، وهذه الحالة تتكون تكوناً نرجسياً وتندرج في الخيال.

^١ الصايغ، حبيب، ديوان قصائد على البحر، (أبوظبي: الوراقون للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣م)، ص٦٠.

* الأنا المثالية: ترمز إلى مثلي أعلى للطاغوت النرجسي، ويعتبر تكويناً نفسياً متميزاً من "المثلي الأعلى للأنثى" خليل، خليل أحمد، معجم المصطلحات النفسية والاجتماعية، (بيروت: دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٦م)، ص٣٠.

إذا رجعنا إلى المقطع الشعري السابق سنجد بأنه عبارة عن تداعٍ في الخيال، فهذه الأنا الأولى تداعى منها:



نلاحظ بأن المفردات التي استخدمها الشاعر هي مفردات مناسبة للشعور بالأنا العليا، فالساحر الأول ومخترع الأبجدية، والاختراع يعني السبق في صنع الشيء وخلقه، والأبجدية ترمز إلى بداية الشيء، فهذا التصوير بمفرداته هو استجابة مثالية للانا الأعلى التي يشعر بها الشاعر في تلك اللحظة أي لحظة الكتابة، وهذه الحالة تتكون تكونا نرجسيا وتندرج في الخيال كما يرى جاك لاكان.

في حين كان حبيب الصايغ ينادي ب(أنا)، نجد بأن الشاعر مانع سعيد العتيبة، يقف في وجه الحزن والشك والأسى، فيتمرد عليه، وينادي ب (ألف لا)، كي يعلن ثورته النفسية، ويتغلب على الصراع النفسي في داخله. فنجدده يقول:

"ألف لا للحزن يعلو كالغمامه	وغرام نسج الشك ظلامه
ألف لا للآه تجتاح فمي	بعد أن أصبح مأوى لابتسامه
وُلدتُ بعد مخاض مؤلم	لم تزل كالطفل لم يبلغ فطامه
لا لشكي لا لأحزاني.....ولا	للأسى يطلب في القلب الاقامه" ^١

صور شعرية اجتمعت فتفجرت منها الأنا المتمردة على كل ما يمكن أن يفسد عليه ابتسامته، التي حصل عليها بعد مشقة، تجلت هذه الأنا في تكرار (لا) في الأبيات الشعرية، ويرى علماء النفس أن الأنا تتضخم نتيجة ضغوطات منطلقة من العقل الباطن للمبدع، وتطفو على سطح النص، وتبدو أكثر في تكرار ما يشير أو يرمز لها، فالشاعر يحاول أن يتمرد على المعاني السلبية برفضها، حتى يصنع لنفسه حالة نفسية مستقرة، على الرغم من أنه تمرد فيه شيء من الألم يتجلى في المفردات (الغمام، الآه، المخاض، المؤلم، الأسى، الحزن).

تركيب لغوي فريد وأسلوب نسجه الشاعر بدقة في المقطع السابق، قد يكون نسجا لاشعوريا جاء تبعا لمشاعر الشاعر في تلك اللحظة، وإذا قمنا بتفكيك المقطع السابق وبنائه مرة أخرى على أساس

^١. العتيبة، مانع سعيد، ديوان الرحيل، (أبوظبي: ط ١٣، ٢٠٠٠م)، ص ٣٥.

علاقات جديدة، سنجد بأن هذه العلاقات مرتبطة بالشعور الداخلي للشاعر، فالصورة الشعرية ارتبطت في مشاعر معينة بأماكن خاصة. في البيت الأول نجد بأن (الحزن والغرام) ارتبطا (بالليل والظلام)، فالليل بظلامه وسكونه هو ملاذ العاشقين، ومثير الشجون والمشاعر. وفي البيت الثاني (الآه والابتسامة) ارتبطا ب (الفم)، وهذا واقع فالفم هو من يترجم الآه والابتسامة على شكل مادة صوتية بعد أن تتكون كمشاعر داخل شعور الإنسان. ثم يعود الشاعر للمنطقة المختفية التي لا نراها وهي القلب، ونجد فيها (الأحزان، الأسى، الشك)، البنية اللغوية المتناسكة تحمل إشارات للقارئ ومثيرات تحته على تكوين مشاعر معينة تجاه ما يقرأ.

الرفض المتمثل في تكرار (لا) على الرغم من أنه تمرد واضح على الحزن والأسى، ولكنه يكشف عن صراع نفسي داخلي، صراع بين الوضع المؤلم وبين التمرد على هذا الألم، في محاولة لخلق سعادة يبحث عنها الشاعر، هذا الصراع كشفت عنه الألفاظ التي هي بمثابة (الدال)، فالدلالات الواضحة في الصورة الشعرية هي (دليل على البنية النفسية)^١ تلقي الصورة الشعرية لدى هؤلاء في أن مصادرها متقاربة ومتشابهة، متولدة عن الضغوط الاجتماعية والتقاليد الثقافية المهيمنة، والشاعر يحسها ويعيشها ويمارسها مع وسطه الاجتماعي، ولكنها لا تلبث أن تخرج في تعابير شعرية دون شعور؛ لأنها تنساب لديه من العمق اللاشعوري، وفي مثل هذه الحالة يرى فرويد عالم النفس أن مصدرها جنسي أو ما يعانيه الشاعر من مكبوتات جنسية.

وبعيدا عن الحزن يقابلنا الشاعر إبراهيم محمد إبراهيم، بأننا متمردة، ليس تمردا على الحزن أو الذكريات؛ بل هو تمرد على المتجربين الظلمة من أبناء جلدته، والمطبلين لهم، صورة شعرية عبرت عن نفسية الشاعر:

"لستُ منكم،

لستموا مني

ولولا حيلي السّري

في أحشاء هذي الأرض يثني

لأشعلت الفتيل،

بأسٍ هذي الجوقة الخرقاء والجمهور منتشيا.."^٢

^١ انظر ستروك، جون، البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، ترجمة محمد عصفور، (عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، ٢٠٦، فبراير ١٩٩٦م)، نص ١٧١ وما بعدها.

^٢ إبراهيم، إبراهيم محمد، عند باب المدينة، (الشارقة: إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، د.ط، ٢٠٠٣م)، ص ٤٧.

هنا صورة تنم عن رغبات ومكبوتات اجتماعية*، تقاوم كل التقاليد والأعراف الاجتماعية التي يرى فيها الشاعر أنها أنساق ثقافية تحد من صفاء النفس ومن التعايش؛ لذلك كانت لديه أزمة نفسية قاومها بأناء المتحدية، وما يدل عليها ب (لست)، فقد ترجمت قوة (ليس) ما في نفسية الشاعر من تمرد على هذا الوضع الذي لا يقبله.

صورة شعرية ثائرة كنفسية هذا الشاعر الثائرة في تلك اللحظة التي لم يستطع الشاعر إخفاءها، بل ظهرت من أول المقطع. ظهرت بقوة (لست منكم، لستموا مني)، إنه تمرد قائم على رفض الارتباط بهذه الطائفة من الناس.

تسلمنا الصورة الشعرية المتمثلة في (الأرض والحب السري الذي يربط الشاعر بهذه الأرض)، مفردة الحب السري إلى (علاقة قوية، دماء، صلة رحم)، هي علاقة قوية تربط الشاعر بهذه الأرض التي صورها بالألم وعلاقتها بجنيها، علاقة منعتة من إشعال الفتيل والانتقام من الواقع المسيطر على البلاد.

وفي تمرد نفسي آخر مع الشاعرة ظبية خميس حين تقول:

"أصرخ في وجه الشمس

وعلى حواف تضاريسي

لا الجبال لها قمة

ولا الأغوار لها عمق ألوذ به

عروبي ثوب لا يستر عورتى"^١

تجلت الأنا المتمردة هنا في قوة الفعل المضارع (أصرخ)، هذه الأنا المتضخمة المتمردة على المكان، لا قمة تليق بها، ولا عمق يستطيع أن يحتويها. إنه تمرد قوي ليقف في وجه الشمس، وقمم الجبال، وعمق الأغوار، ولكنه عجز عن التخلص من ثوب (العادات والتقاليد). هذا الثوب الذي خلق جوا نفسيا مارس فيه الشاعرة ما لم تستطع تحقيقه في الواقع، فانتقلت إلى الخيال* بقولها

(يفرق فرويد بين مستويين من الكبت: الكبت الأولي والكبت الثانوي، ويرى أن الكبت الأولي يصدر عن تطور الأنا وتكيفه مع بيئته الاجتماعية، وأن الكبت الثانوي يؤدي حين يشتد إلى تطور أنوي قاصر، وظهور أعراض مرضية. (انظر: خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات النفسية والاجتماعية، ص ١٣٥)

^١ خميس، ظبية، ديوان نحو الأبد، (الشارقة: اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط ١، ٢٠٠٨م)، ص ١٥.

أحلام الخيال: كثيرا ما نفشل في تحقيق أهدافنا في عالم الواقع، فنصاب بالإحباط، ونلجأ إلى عالم الخيال فنحقق فيه ما عز علينا تحقيقه في الواقع. (زيدان، محمد مصطفى، معجم المصطلحات النفسية والتربوية (السعودية: دار الشروق، ط ١، ١٩٧٩م)، ص ١٦٧.

(وجه الشمس) فالصراخ في وجه الشمس لا يجدي نفعا، ولكنها عملية للتنفيس، ويبحث عن ملاذ ومأوى لهذا التمرد النفسي، وإن تم هذا التمرد في الخيال فإنه يحقق شيئا من الراحة النفسية. أما التمرد عند الشاعر كريم معتوق فهو تمرد من نوع آخر، تمرد لا يشبه تمرد الشعراء السابقين، فمثلا نجده يقول: "أنا لا أصلح زوجا

يحرث العمر بباب السوق

أو فن التجارة

أنا لا أصلح زوجا

كل ما يعنيه أن يقضي مع الأطفال

ساعات وساعات

وساعات زيارة"^١

إنها صورة مرضية لم يستطع الشاعر التخلص منها فباح بها، ومن هنا فهي تكشف فشله وعجزه وعدم قدرته؛ لذلك فإن الصورة الشعرية تكشف أزمة نفسية حادة تنوعت مصادرها، وكونت لديه ظاهرة يمكن اعتبارها مرضية، وهي عدم التكيف والقدرة على الانسجام؛ ولذلك كان المعجم الموظف يواكب هذه الحالة، ودل عليها قوله: (لا أصلح) حيث حكم على نفسه بالعجز وعدم التوافق مع الدور الطبيعي الذي يمكن أن يكون عليه. هذه الصورة كشفت عن شعور الشاعر الداخلي تجاه هذا الدور الذي يرفضه.

إن الصورة الشعرية السابقة، المتمثلة في صورة الزوج وكأنه مزارع يحرق عمره بباب السوق والتجارة، صورة بائسة صورها الشاعر لاعتقاده بعدم صلاحيته لهذا الدور، وتمرد واضح على واجباته كزوج وأب. هذا التمرد هو استجابة نفسية واضحة للضغوطات التي يعانيها الشاعر، فلم يستطع خلق توازن بين هذه الواجبات وبين ما يشعر به، فلجأ إلى الشعر ليطلق هذه الصرخة، وهذه الاستجابة السريعة للوضع الذي أحس بأنه يخنقه. "فسلوك الإنسان هو مجموعة من الانعكاسات الفطرية أو الشرطية"^٢، والبيئة هي التي تجعلنا نكون أو نعمل ما نحن فيه، وما عملنا وما سنفعله، وهذا ما حدث عند كريم معتوق.

إن التمرد النفسي الواضح في المقطع السابق تمرد غريب، ولكن هذا النوع من الكتابات الكشفية، يكشف عما يخفيه الإنسان في داخله، فيلجأ إلى الشعر ليفجر انفعالاته النفسية، فهو ينقّس عما

^١ معتوق، كريم، ديوان أعصاب السكر، (أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، ط ٢٠٠٨م)، ص ٨٩.

^٢ انظر علي زيعور، مذهب علم النفس، ص ١٩٢.

بداخله؛ لأنه لا يستطيع أن يبوح به على أرض الواقع، فيتخذ طريق الشعر ليكشف مشاعره، ويلقي بهومه، وهذه هي وظيفة الشعر الأولى بالنسبة للمبدع، أنها تساعد على تطهير نفسه مما يعانيه، أو يكتمه في داخله.

إن الاستجابة في المقطع الشعري السابق تمثلت في أسلوب النفي (أنا لا أصلح زوجاً) فقد نفى صلاحيته للقيام بدور الزوج. فلاحظ أن الاستجابة ترتبط بالمثير، وتختلف تبعاً للمثير، فثمة علاقة بين الاستجابة والمثير، تساعدنا على التنبؤ بالاستجابة أو تحديد نوعية المثير. في صورة شعرية أخرى للشاعر نجد أن الاستجابة اختلفت باختلاف المثير، ودرجة الانفعال به. يقول الشاعر كريم معتوق:

" هو ليس هجراً إنما

لن نلتقي يوماً

ولن نرتاد أعصاب الكلام

لم تدخل غيبي

ولم أفتح صناديق انتقامي

لن أهني قبر قصتنا

لأقرأ فيه فاتحة

وأقرنه السلام"^١

اختلفت الاستجابة النفسية هنا حين قال الشاعر (لن نلتقي، لن نرتاد، لم تدخل، لم أفتح، لن أهني). إن توالي أدوات النفي تؤكد الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر في تلك اللحظة، فهو رفض تام لا رجعة فيه، استخدم لتأكيد أدوات نفي متنوعة، واكتفى بالفراق، فجعل للكلام أعصاباً لا يريد ارتيادها، وأقبل على انتقامه في صناديق. كما تباينت درجة الاستجابة في المقطعين نتيجة تباين المثير، على الرغم من أنهما ولدا تمرداً نفسياً متشابهاً، والاختلاف في درجة الاستجابة تعود للشعور الذي كان يشعر به الشاعر في تلك اللحظة وقوة هذا الشعور.

تواجه القارئ وأنا المتضخمة المتمردة على الفراق هنا بقوتها وبردة فعلها، "أنا" تمردت على الهجر، ولم تعتبره شيئاً مهماً كي تغضب أو تمارس الانتقام. أدوات النفي التي توالى في هذا المقطع أكدت هذه الأنا (ليس، لن، لم)، لن الحاسمة جعلت الأنا ترتفع بقوتها من بداية المقطع إلى نهايته؛ لترسم صورة شعرية تنطلق بالتمرد على الفراق والهجر، على الرغم من أنه لم يختار هذا الفراق.

^١ معتوق، كريم، ديوان أعصاب السكر، ص ٣٨.

ونجده في صورة أخرى هو من يطلب الفراق، فيفاجئ القارئ بهذا التمرد على الحب في قوله:

" غيبي

لأنك كلما تنأى المسافة بيننا

أدري بأنك لي أنا

غيبي..

إذا ما شئت أن تنموي الأثواق

أو تفضي لك الأعماق

أو يقضي عليّ فراقنا"^١

بعد التناقض في الشعور بين (طلب الغياب، الحب) -الذي نجده في المقطع الشعري السابق- عبارة عن حالة متناقضة. فالشاعر يشعر بحالة معينة وبضدها في نفس الوقت، فيطلب من الحبيبة الغياب، ثم يبرر ذلك بسبب غير منطقي "لأنك كلما تنأى المسافة بيننا، أدري بأنك لي أنا". إن تناوب المشاعر* الغريب الذي يعيشه الشاعر يولد لديه منطقاً نفسياً خاصاً به، لا يخلو هذا المنطق من التعالي حتى على الحب والحبيب، فالأنا المتضخمة التي يشعر بها، ولدت لديه شعوراً بأن هذه الحبيبة مهما غابت فإنها ستعود له، هو شعور زائف جاء نتيجة الأنا المتمردة في داخل الشاعر.

تعلو الأنا - في المقطع السابق- علواً غريباً، وتجلت ضخامة الأنا في قوة فعل الأمر في بداية المقطع، وفي المعرفة المطلقة في الفعل المضارع (أدري بأنك لي أنا). إنها مؤشرات قوية على التمرد الواضح في الصورة الشعرية، والانفعال النفسي الناتج عن عاطفة الحب.

نلاحظ أن صور الشاعر كريم معتوق السابقة صور حسية، ورغبات حسية مكبوتة، لدرجة أنه تكونت لديه حالة شبه مرضية، تستدعي التمرد والخروج عن القيم والأعراف، وسلوك مسار غير مسار الواقع، وقد يكون له سببه. مصدر ذلك هو مدى تقبل الشاعر للواقع ونظرتة لمستقبل هذا الواقع وأثره فيه؛ لأن مجتمع الإمارات كغيره من المجتمعات العربية يعيش التحديث، ولا يعيش الحداثة.

كقراءة لحالة نفسية أخرى ونوع آخر من التمرد، نقرأ لظاعن شاهين يقول:

" لا لن تمر قوافل الدخلاء مملكتي

وتضرم نارها يوماً بقلبي

^١ كريم معتوق، ديوان هذا أنا، (الشارقة: منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات)، ص ٦٧.

تناوب المشاعر هو ظاهرة ثنائية تناقضية، قوامها الشعور بالشيء وبضده معاً. (زيدان، محمد مصطفى، معجم المصطلحات النفسية والتربوية، ص ٥٨.

أو تلوح من بعيد
اشمخ ستشمخ كل أسلحتي
فصولي، صرختي، لغتي
انتشاءاتي العليلة
صوت أمواج البحار البكر
أشرعتي، طقوس الحلم
والحرف البليد^١

من خلال أداة النفي "لا" والمؤكد بلن بعدها، نحن أمام "أنا" لا تقبل بأي شيء، أنا متمردة تجلت في قوة أدوات النفي، وفي قوة فعل الأمر (اشمخ). وضمير المتكلم في (أسلحتي، فصولي، صرختي، لغتي، انتشاءاتي، أشرعتي).

هذه كلها مؤشرات فرضتها سلطة الأنا على الصورة الشعرية، فالحالة النفسية للكاتب تركت آثارها على هذا المقطع الشعري؛ لنبحث نحن فيه، ونستكشف مكنونات هذا الانفعال النفسي، وما يكمن وراءه من ذات متفجرة، ومتمردة.

هي صورة شعرية رسمت لنا حالة الشاعر، وتمردّه على الحب، الذي قد يكون نابعا من تجربة سيئة مرّ بها الكاتب، جعلته يتمرد على عاطفة الحب، ويتصدى لها بكل شموخ. إنه تمردٌ مكسور حزين اتضح لنا من خلال المفردات (صرختي، انتشاءاتي الحزينة، الحرف البليد)، سلسلة الدلالات هذه توجّهنا إلى مدلول كامن في البنية النفسية للشاعر، والذي تكمن فيه أزمة العاطفة والشموخ والكرامة.

الحب عند العرب غيره عند الآخرين. فالحب عند العرب يسوده الكبت والحرمان، ولذلك تأتي اللغة تحمل هذه الدلالات، فتصدم إحساس الشاعر وتكون لديه غربة نفسية يقاومها بالرفض والتمرد.

ويبدو أن صور التمرد لدى العديد من الشعراء الإماراتيين، متولدة عن ضغوطات اجتماعية وسيادة ثقافة جديدة تحول دون الانطلاق نحو عالم جديد، تحقق فيه الذات حضورها وتطّلق عالمها العتيق. إنها الرغبة في الانعتاق؛ لذلك فإن صورهم متقاربة وتحكمها مصادر موحدة، ولكنها في تعابير واسترجاع نفسي مخالف، تواكب حلم كل واحد منهم رجالا ونساءً.

^١ شاهين، طاعن، أية للصمت، (الشارقة: منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط ١، ١٩٩٥م) ص. ٣٢.

إن المتلقي حين يتلقى هذه الصور الشعرية، فإنه قد يستوعبها، وعند ذلك فإن الشعور الذي تنفس به الشاعر في هذه الصورة ينتقل تلقائياً إلى هذا المتلقي، فتمثل الصورة الشعرية له مثيراً يكون اتجاهها استجابة معينة، فتثور انفعالاته الداخلية حين يقرأ صورة شعرية ثائرة، ويصاب بحالة من الهدوء حين تمر عليه صورة هادئة. التلقي السليم يشعر القارئ بصدق المشاعر في هذه الصور الشعرية، ويؤكد على نجاح الشاعر في نقل تجربته الشعرية للآخرين.

اختلفت دوافع التمرد تبعاً لاختلاف انفعال الشاعر، وهذا ما اتضح في الصور الشعرية المشحونة بالتمرد النفسي. وينجح الشاعر في نقل تجربته الشعرية إذا تفاعل المتلقي مع هذه الصورة بمشاعره، فينتقل إليه انفعال الشاعر. وهذا هو ما يسمى بسلطة النص على القارئ، مما يثبت نجاح الكاتب أو فشله في إيصال مشاعره إلى المتلقي.

ثانياً: ظاهرة التمزق النفسي

أسهمت ظاهرة التمزق النفسي في صوغ شعر مؤثر في النفوس، جاذب للأذهان والقلوب، فلا نكاد نقرأ ديواناً سواء للقدماء من الشعراء أو لحديثهم إلا وقد رسمت غيمة الحزن والصبابة والفراق والألم على صفحات كتابه. فكتب الشعراء أروع قصائدهم عندما كانوا يمرون بحالة من الحزن والألم.

هناك نماذج متنوعة من القصائد الإماراتية، التي تلونت صورها ببعض الحزن: ومن أسباب هذا الحزن الحياة، والحب، والغربة،.... ولقد تعددت مناحي هذا الحزن؛ فانعكست صور هذه العاطفة بقلقها وتوترها، طموحها وواقعها، وطنها وغربتها، على صورة المحمول الدلالي؛ لتكشف حالة التمزق النفسي التي تعتري الشاعر.

وكما أشرت سابقاً إلى القلق الذي يعيشه الأديب الإماراتي بسبب الطفرة المفاجئة، التي مرّ بها مجتمع الإمارات بخاصة ومجتمع الخليج بعامة، فربما يكون هذا القلق أحد أسباب ظاهرة التمزق النفسي الواضحة في الصور الشعرية، مع الأسباب الأخرى التي ستكشفها لنا مكنونات الصور الشعرية وأبعادها.

يقابلنا الشاعر ظاعن شاهين بصورة حزينة تنم عن نفسية محملة بالتعب والأسى:

" نام الجميع على المدى

وسرى الندى

يغتال بارقة السحاب

إلا أنا وحدي

أتمتم في فضاءات

العذاب

أجثو وأنهض

في مآقي دمعتي الحرى

وأبحث عن جواب^١

انتقلت الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر تلقائيا إلى مفردات صورته الشعرية، (يغتال، وحدي، أتمتم، العذاب، أجثو، دمعتي الحرى، أبحث). إن هذا المعجم الشعري الحزين حشد فيه الشاعر طاقة لغوية ذات أبعاد سلبية، فحاول من خلالها التنفيس عن مشاعره، والمد الذي صاحب هذه المفردات أسهم في تأكيد حالة الأسى التي يعيشها الشاعر، (الندى، بارقة السحاب، فضاءات، العذاب، أجثو، مآقي، الحرى). وكأنه يجر أنفاسه متعبا من هذا الواقع الذي يعيشه. تبدو صورة الشاعر في فضاء واسع من العذاب وهو يجثو ثم ينهض في جوٍ من الحزن لا يفارقه، وحيرة يبحث لها عن جواب، كشفت عن حزن عميق وحيرة لا يملك الشاعر إزاءها أي شيء، ولكنه لا يستطيع أن يقف موقف المتفرج لما يدور حوله، فيحمل هموم واقعه قلقا نفسيا يعانیه وحيدا (نام الجميع على المدى، إلا أنا وحدي أتمتم)

إن التداعي الواضح في هذا المقطع الشعري يكشف عن الحالة النفسية المتداخلة التي يعاني منها الشاعر، ويفسر التآرجح بين الواقع والرمز والخيال* في مفرداته. فالنوم هنا يسلمنا إلى (الأحلام، والكوابيس، والتعب، والراحة)، هذا النوم الذي عمّ الجميع باستثناء الشاعر.

(نام الجميع) ← هذا واقع؛ ولكن الشاعر أخرجنا من هذا الواقع بقوله (نام الجميع على المدى)، مفردة (المدى) أخرجت المعنى من دلالاته الواقعية لتسلمه إلى الخيال، ثم يعود الشاعر إلى الواقع مرة أخرى بقوله: (إلا أنا وحدي)، ليرحل إلى الخيال حين قال: (أتمتم في فضاءات العذاب)، ثم يعود إلى الواقع: (أجثو وأنهض). هذا قد يمثل حقيقة لمجموعة من الاحباطات، التي يعيشها الشاعر في حياته الواقعية؛ ولكنه يرحل بهذا الواقع ليمزجه بالخيال (في مآقي دمعتي الحرى). إن الدلالات الواقعية تمثل العودة إلى الذات التي لم تتلاش نهائيا في عالم الخيال. فالخيال هو الإزاحة التي قام بها الشاعر، والطبيعة الشعرية تقوم على الانزياحات وإن خرجت بها عن الواقع.

وإذا ما رمنا قراءة صورة شعرية أخرى، سنجد تمزقا نفسيا يصل بصاحبه إلى حد طلب الموت للخلاص من هذه الحالة النفسية التي يعانها، إنه الشاعر شهاب غانم يقول:

^١ شاهين، طاعن، أية للصمت، ص. ٤٥.

"الليل والآلام والدنيا المبعثرة الغبيه

والبؤس يجثم فوق صدري مثل أطواد خفيه

ولكم تمنيت الخلاص...ولو على أيدي المنية

لم يبق لي من وحشة الرمضاء واحات نديه"^١

هنا صورة الإنسان الوحيد الغارق في حزنه، يتمنى الخلاص من هذا الحزن ولو بالموت، حالة من اليأس تخيم على الأبيات. كاتب يمر في حالة نفسية سيئة، ازدحمت في داخله الهموم، فسارع إلى سكها في هذه الأبيات؛ رغبة في الخلاص منها.

إن مجموعة الدلالات الموجودة في المقطع الشعري (الليل، الآلام، الدنيا المبعثرة، البؤس، المنية، الخلاص، الرمضاء، وحشة) هذه الدلالات توضح حالة الحزن واليأس التي يعانيها الشاعر. دلالة المعجم اللغوي البائس، هو أصدق دال على كوامن النفس البشرية، وما يعتريها من صراعات داخلية.

هناك سلسلة من الدلالات التي تزخر بها الصورة الشعرية تمنحنا إشارات واضحة لطبيعة البنية النفسية، وهذا ما سنجده في المقطع الآتي للشاعر شهاب غانم:

"مالي أحس بريح البؤس تعصف بي

والداء ينهشي والهم والقلق

ولى الصبا وربيع العمر مقتبل

وكل الشيب فودي فهو يأتلق"^٢

هنا يتميز الشاعر حزنا بسبب هذا الخوف من زوال الشباب، وكان البؤس رياح بدأت تعصف بالشاعر لمجرد إحساسه ببدء الشيب ينتشر في رأسه. وفي الحقيقة هوليس خوفا من الكبر نفسه، ولكنه خوف من المجهول القادم مع هذا الشيب. فحالة اليأس التي تصاحب الشاعر ربما هي التي سببت انتشار هذا الشيب، وعجلت في ظهوره.

تطغى الدلالة السلبية على المفردات في الصورة الشعرية، تجعلنا نشعر بما يعانيه الشاعر، فحالته النفسية هي من تُملئ عليه هذه الألفاظ: (البؤس، الداء، الهم، القلق، ولى، الشيب، ينهشي). إنه معجم مليء باليأس والحزن. فالفعل المضارع (ينهشي) يؤكد أن الشاعر يعيش هذه الحالة لحظة الكتابة، وما هذا المعجم اللغوي سوى استجابة لحالة الشاعر النفسية.

^١ غانم، شهاب، ديوان بصمات على الرمال، وزارة الإعلام والثقافة، ص ٧٧.

انظر عبد الكريم، عبد المقصود، لاكان وإغواء التحليل النفسي، ص ٩٦-٩٧.

^٢ غانم، شهاب، ديوان بصمات على الرمال، ص ٨٣.

فالفارق بين الصورة الشعرية الأولى وهذه الصورة، أن الشاعر كشف عن نتيجة اليأس الذي يعانيه بتمني الخلاص والموت، فهو وصل إلى نهاية مغلقة عبرت عنها القافية المغلقة في الصورة الأولى (الغيبه، خفيه، المنيه، نديه). ففي الصورة الثانية يوحى التساؤل الذي يطرحه الشاعر على نفسه، بأنه يبحث عن حل لهذا الهم والقلق الذي يعانيه، وربما يكون هنالك بصيص من الأمل، أوحى لنا به عن طريق القافية المطلقة (القلق، يأتلق).

أصاب الشاعر ظاعن شاهين حالة اليأس ووصلت به إلى الشيب، أما الشاعرة خلود المعلا فوقف الزمن عندها، فكانت هذه الصورة:

"تعلق الزمن على وجهي

لا الطفولة ابتسمت

ولا الكهولة تنضب."^١

إن هذه الصورة الشعرية تتسم بالجمال؛ ولكنها صورة حزينة. فعندما يشعر المرء بأنه كهلاً في داخله فهذا هو قمة الألم. فالفعل الماضي (تعلق) يؤكد مكوث هذا الحزن، والفعل المضارع (تنضب) يؤكد استمرار هذه الحالة النفسية. إنها صورة هادئة، موجزة؛ ولكنها مشحونة بكم هائل من الحزن واليأس.

هناك حالة من اللاوعي نظمت فيها الشاعرة صورها، فترجم هذا اللاوعي ما يكتنف نفسيته. فهي تنادي بالصبا كثيراً، وكأن الحزن حالة قد جعلت مشاعرها تهرم، وحين تلجأ إلى الشعر فإنها تحاول أن تطهر نفسها من هذه الكهولة، لترسم ملامح الأمل حتى ولو بالشعر، في اللاشعور. الشعور بالوحدة في عالم غريب يجعل الإنسان يصل إلى حدود الإحساس بالألم مما يحدث حوله، ويبدو هذا واضحاً في صور عارف الخاجة الشعرية عندما يقول:

"وحدي أحرق في الجنازة

ثم أصرخ في فضاء السجن

أبحث عن بقايا عالي

تعب يخرش في حدود توهي

ويمر من غور الرعود

يمر من وجل الحدود"^٢

^١ المعلا، خلود، ديوان وحدك، (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ط ١، ١٩٩٩م)، ص. ٢٢.

^٢ الخاجة، عارف، ديوان صلاة العيد والتعب، (الشارقة: منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط ١، ١٩٨٦م)، ص ٥٢.

تتداعى الأفكار من اللاوعي لدى الشاعر عارف الخاجة في هذا المقطع، ← فيبدأ الصورة بـ (وحيدي)

الوحدة قد تولد (الصراخ، الحزن، البحث عن عالم)، يتابع صورته ← فيقول: (أصرخ) هذا الصراخ يسلمه إلى (تعب يخربش في حدود توهمي)، هذه السلسلة هي تداعي أفكار ومشاعر مترابطة مع بعضها بعض، جاءت استجابة للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

كشفت الصورة الشعرية السابقة عن الحالة النفسية للشاعر لحظة الكتابة، (وحيدي) حقيقة كان لابد أن نعرفها بأنه رغم الوجود فإنه يشعر بالغرابة، وكأن الناس أموات (الجنابة). شعور مؤلم أن نحس بأن من حولنا أموات، وأن اليأس والخوف يسكننا لدرجة التعب، هذا هو الشاعر وما كان عليه في تلك اللحظة.

الشاعر كريم معتوق يعيش شعورا بالغرابة مماثلا لما يعيشه الشاعر عارف الخاجة؛ ولكنه عبر عنه بصورة أخرى، قال فيها:
" ما الذي كدّر لون الماء من حولي
لماذا أشعر الآن بأني

رغم حشد الناس من حولي غريب
ولماذا غصت الضحكة في ثغري"^١

إن التساؤلات التي ازدحمت بها صورة الشاعر كريم معتوق، تؤكد التمزق النفسي الذي يسكن الشاعر. (ما الذي، لماذا، ولماذا) علامات استفهام كثيرة أمام الشاعر، حملت دلالة الحيرة والشعور بالضيق، وهذه التساؤلات تدل على وعي الشاعر بما يحدث حوله (ما الذي كدّر لون الماء حولي)، هو تساؤل أفضى بالشاعر إلى حالة من اللاوعي (رغم حشد الناس حولي)، فرغم البشر من حوله إلا أنه ما زال يشعر بالغرابة، وكأنها محاولة للهروب من هذا الواقع، بفقدان الوعي بما حوله.

رسم الشاعر عارف الخاجة العالم وكأنه بقايا، وجنابة يحدق فيها وحيداً. الشعور بالحزن هو من ولد في داخله هذه الصورة؛ ليرى بأنه غارق في وحدته. أما الشاعر كريم معتوق فحاول البحث عن أسباب هذا الحزن، بمجموعة من التساؤلات ملأ بها صورته، فرأى صفاء الماء كدرا، والضحكة غصت في ثغره، صورتان تحملان المعنى نفسه، ولكنهما تختلفان في التركيب وطريقة التعبير عن المعنى المراد.

^١ معتوق، كريم، ديوان هذا أنا، (الشارقة: منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، د.ت)، ص ٢٩٣.

المرأة كائن له تفاصيله الخاصة حتى في كتابتها، تظهر الأنوثة المخبأة، وكأن الشعر يترجم إحساسها الأنثوي المرهف، كما نجده عند الشاعرة ظبية خميس حين تقول:

" مهزومة، خائفة

مثل ورق خريف سقطت ولحقها

شجرة بكامل ثمارها التي ماتت

عليها"^١

تمزق نفسي واضح جسده خاضعة التكثيف في كلمتي (مهزومة، خائفة). تنقلنا صورة الخريف دائما إلى الشعور بالخوف. مثل صورة الشجرة التي سقطت بكامل ثمارها التي ماتت، والموت هو نهاية الأشياء. فهي توضح حالة الحزن التي وصلت إليها الشاعرة، وحالة الخوف التي تعترضها نتيجة الهزيمة، هل هو تغلب الحزن على الكاتبة جعلها في هذه الحالة؟ أم أنها حالة عاطفية تمر بها؟ فتحولت العاطفة إلى حالة نفسية، أخذتها إلى حد اليأس.

جسدت الشاعرة ظبية خميس في صورتها الواقع والخيال والرمز، سلطة الحالة النفسية التي تعيشها الشاعرة فرضت عليها هذا التمزق النفسي، والذي كشفت عنه مجموعة الدلالات في الصورة الشعرية؛ حيث تقول الشاعرة: (مهزومة، خائفة) واقع تعيشه الشاعرة بمشاعرها، قد يكون نتيجة ضغوطات نفسية تعانيها، أو ظروف سيئة تمر بها ولدت في داخلها حالة الخوف والانهمام. (مثل ورقة خريف سقطت) تنتقل هنا إلى صورة خيالية، ترسمها الشاعرة لتعبر عن نفسها، أو عن جزء منها سقط وانتهى كورقة خريف، (شجرة بكامل ثمارها ماتت) الموت نهاية الأشياء، الشجرة التي ماتت بكامل ثمارها هي رمز استخدمته الشاعرة، ربما يكون تعبيرا عن موت جميع الأشياء الجميلة في داخلها (السعادة، الطموحات، الآمال)، ثلاثية ولدتها الحالة النفسية للشاعرة. وكأن واقع الخوف والانهمام الذي لا تستطيع تغييره، ترسمه الشاعرة في خيالها؛ وكأنه نوع من السقوط. وفي الحقيقة هو رمز لما هو أكبر من السقوط.

الخاتمة

جميع الصور الشعرية التي مرت تشكل مثيرا مثاليا للقارئ، وانفعال القارئ بهذه الصور هو استجابة طبيعية للمشاعر المزدحمة في هذه الصور، وإن كانت مشاعر حزينة. فالمتلقي يتفاعل مع هذا الجو النفسي ليدخل دائرة شعور الشاعر ويتقمص مشاعره.

^١ خميس، ظبية، ديوان نحو الأبد، (الشارقة: اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط١، ٢٠٠٨م)، ص ١٦.

شعرية المفارقة في القصة القصيرة جداً

إبراهيم درغوئي أنموذجاً

نسرین عبدالله

باحثة دراسات عليا - جامعة قطر

ملخص البحث

استندت في ورقتي البحثية إلى قراءة منهجية مُتمثلة في تتبع تعدد مفهوم ومصطلح الشعرية سواء عند النقاد الغربيين أو النقاد العرب، وعليه تطرح ورقتي مجموعة من الأسئلة الإشكالية تدور في فضاء شعرية النثر. وأهمها: هل للنثر شعرية؟ لذا كان لزاماً اختيار جنساً أدبياً لتطبيق المقولات فيما يتعلق بشعرية النثر، وقد وقع اختياري على "القصة القصيرة جداً". مُتمثلاً في عنصر "المفارقة". تم التطبيق على ثلاث قصص قصيرة جداً للقصص والروائي التونسي إبراهيم درغوئي، قمنا فيه بمقاربة النصوص وبيان المفارقة فيها وأثرها في النص وبالتالي أثرها في تحقق الشعرية.

المقدمة

تسعى هذه الدراسة إلى إعادة قراءة مفهوم الشعرية فيما يتعلق بشعرية النثر، والتي اختلف حولها العديد من النقاد والفلاسفة الغربيون ثم النقاد والدارسون العرب من بعدهم. وقد استندت في ورقتي البحثية إلى قراءة منهجية مُتمثلة في تتبع تعدد مفهوم ومصطلح الشعرية سواء عند النقاد الغربيين أو النقاد العرب، وعليه تطرح ورقتي مجموعة من الأسئلة الإشكالية تدور في فضاء شعرية النثر. وأهمها: هل للنثر شعرية؟ وإن كان للنثر شعرية، فكيف تتحقق هذه الشعرية فيه؟ ومراعاً لحدود ونطاق هذه الورقة البحثية، كان لزاماً اختيار جنساً أدبياً لتطبيق المقولات المُستخلصة فيما يتعلق بشعرية النثر، وقد وقع اختياري على "القصة القصيرة جداً". وكان لزاماً أيضاً – وانطلاقاً من ذات المُسوّغ - التركيز بالبحث على مكون أساسي واحد اشتغل على تحقق الشعرية في القصة القصيرة جداً، وكان الإختيار مُتمثلاً في عنصر "المفارقة". تم التطبيق على ثلاث قصص قصيرة جداً للقصص والروائي التونسي إبراهيم درغوئي، قمنا فيه بمقاربة النصوص وبيان المفارقة

ففيما وأثرها في النص وبالتالي أثرها في تحقق الشعرية. يلي ذلك خلاصة توضيح رأينا الشخصي وما توصلنا إليه من البحث والدراسة.

المبحث الأول - الشعرية

أولاً - مفهوم الشعرية

أصبح مفهوم "الشعرية" في الوقت الراهن يُمثل إشكالاً أدبياً ونقدياً في آن واحد نظراً لتعدد دلالاته وما يكتنفه من غموض واشتبك بالرغم من تعدد تناوله في العصر الحديث. ومما لا شك فيه، أن "الشعرية" احتلت مركزاً هاماً على الصعيدين الأدبي والنقدي، فأصبحت "الشعرية" هاجساً يعتري كلاً من المبدع، والناقد الدارس، والناقد المُنظر. فنرى المبدع ينبري في الإشتغال على نصه ليحقق الشعرية، والناقد الدارس أصبح يُقارب النص الأدبي لا ليبين تحقق معايير معينة - مُحددة مُسبقاً - في النص الأدبي بل ليتتبع شعرته ومدى تمظهرها فيه. والناقد المُنظر الذي يدرس الشعرية كمفهوم نقدي أدبي مجرد.

الشعرية في التراث النقدي القديم

إن للشعرية تمظهرات وأصولاً مُغرقة في القدم، سواء أكانت أصولاً فلسفية كالتّي ظهرت في كتاب "فن الشعر" لأرسطو حين يقول (إننا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها)،^١ أو أصولاً نقدية كما عند ابن سلام الجمعي في كتابه "طبقات فحول الشعراء" واستخدامه لمصطلح "الصناعة"، بالإضافة إلى نظرية "النظم" عند عبدالقاهر الجرجاني في كتابيه "أسرار البلاغة" و "دلائل الإعجاز"، وغيرها.

لم يكن مفهوم الشعرية متبلوراً أو ناضجاً في التراث العربي النقدي القديم ولم يكن نظرية واضحة المعالم والأطر، ولكن كانت له تمظهرات واضحة في إنجازاتهم النقدية والبلاغية متمثلة في مصطلحات مثل الصناعة، والتخييل، والنظم، وغيرها. ومما لا شك فيه أن مثل هذه الجهود كانت بمثابة البنية المرجعية لعمليات التحليل والمُقاربة من قبل النقاد المُحدثين مُحاولَةً منهم مُقاربة مفهوم الشعرية وربطه بالتراث العربي القديم ومُحاولة لاستخراج خصائص الشعرية.

الشعرية في النقد الحديث

^١ تاوريريت، بشير. الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية: دراسة في الأصول والمفاهيم (بيروت: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م)، ص ٢٨٠. نقلاً عن: طاليس، أرسطو. فن الشعر، ترجمة عبدالرحمن بدوي، (بيروت: دار الثقافة، ط ٢، ١٩٧٣م)، ص ٨٥.

ظهر مفهوم "الشعرية" في الغرب، ثم ذلك انتقل للدراسات العربية النقدية الحديثة، لذلك سنبدأ بتوضيح "الشعرية" في النقد الغربي الحديث وبعد ذلك توضيح المفهوم في النقد العربي الحديث.

الشعرية في النقد الغربي الحديث

تعددت الشعرية بتعدد التوجهات والفلسفات، لذلك نجد اختلافات جوهرية في نظرتهم لمفهوم الشعرية.

الشعرية في تقدير تزفيتان تودوروف هي البحث في أدبية الخطاب الأدبي بمعزل عن الخطابات الأخرى غير الأدبية. ربط تودوروف بين الشعرية والتأويل، وهذا الفعل ربط الشعرية بالمتلقي كعنصر أساسي لعملية التأويل؛ فالشعرية لا تتحقق بوجود النص وجوداً مادياً، بل تتحقق بالوجود والإنتاج الذهني لدى المتلقي. ويمكننا القول من هذا المنطلق، أن الشعرية خصيصة من خصائص النصوص القابلة للتأويل وهذا بالطبع يشمل الخطاب الأدبي شعره ونثره.

أما جان كوهين فقد ربط الشعرية بالشعر؛ فهو يرى أن الشعرية علم موضوعه الشعر، كما يرى أن الشعرية هي (ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية)^٢، كما تعمق في نظرية الإنزياح، حيث يرى أن اللغة الإنزياحية هي لغة الشعروهي اللغة العليا وقد نفى هذه اللغة عن النثر الذي يستخدم لغة الطبيعة. فاللغة الإنزياحية هي التي تحقق الشعرية في النص الشعري.

الشعرية في النقد العربي الحديث

أصبح مصطلح "الشعرية" شائع التداول في المجال النقدي والأدبي في عالمنا العربي الحديث والمعاصر، ولكن، ما هو التصور الذي يحمله هذا المصطلح في نقدنا الحديث؟ فالشعرية في نظر كمال أبي ديب تتحقق من خلال الفجوة (مسافة التوتر) والتي تنشأ بين بنية النص السطحية وبنية العميقة والإنزياح. ويُلغى امتياز الشعر على النثر فيرى أن كلاهما أدباً. كذلك الناقد عبدالله الغدامي، الذي ربط الشعرية بشعرية القراءة والتلقي ولم يربط الشعرية بالشعر، بل ولم ينف الشعرية في النصوص غير الأدبية، ولكنه رأى أنها تستأثر بالنص الأدبي لارتباطها بالتلقي.

وفي المقابل يربط الناقد عز الدين اسماعيل الشعرية في الصورة الشعرية المتلاحمة المكونات لذلك فهو يربط الشعرية بالشعر بالدرجة الأولى.

^١ كوهين، جان. بنية اللغة الشعرية، ص ١٥، نقلاً عن: تاويريريت، بشير. الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية: دراسة في الأصول والمفاهيم، (الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م)، ص ٣٠٧.

ثانياً - شعرية النثر

أصل في هذا المبحث من الدراسة إلى نقطة محورية رئيسية ومفصلية في ذات الوقت، تتمثل في إشكالية "شعرية النثر"، ويمكننا الإرتكاز على ركيزتين تقود أحدهما إلى الأخرى، الأولى اعتبار النثر عملاً أدبياً، والثانية اعتبار "الشعرية" هي "كل ما يجعل العمل الأدبي أدبياً".

من الإستعراض السابق لمفهوم الشعرية عند النقاد المحدثين الغرب أو العرب، لاحظت وجود تصورات لا تُفرق بين الشعر والنثر من حيث تحقق "الشعرية"، وذلك أمثال تزفيتان تودوروف الذي تناول الشعرية في الخطاب الأدبي، والناقدان كمال أبو ديب وعبدالله الغدامي.

في المقابل، حصر جان كوهين "الشعرية" في الشعر فقط، حيث رأى أن الشعرية مصدرها الإنزياح في اللغة المُستخدمة في العمل الأدبي، وبما أنه رأى أن النثر هو اللغة العادية وأن الشعر هو الإنزياح باللغة، فإنه بذلك ينفي الشعرية عن النثر لعدم توافر اللغة الإنزياحية. ويمكننا القول، بنوع من الثقة، أن هذا الرأي ينطبق على النثر المباشر غير الأدبي ولا يشمل الحكم الأعمال النثرية السردية كالرواية المعاصرة والقصة القصيرة بشكل خاص؛ والتي أصبحت اللغة الإنزياحية معلماً من معالمها ومكوناً من مكوناتها.

قيام بعض النقاد العرب أمثال عزالدين اسماعيل بحصر "الشعرية" بالشعر نظراً لاعتماد "الشعرية" على الصورة الشعرية والعناصر الداخلية كالإيقاع. ونظراً لعدم توافر هذه العناصر في النثر، فنتيجة تلقائية أن الشعرية لا تتحقق بالنثر. وعليه يمكننا القول أن النصوص السردية الحديثة تعتمد على الإيقاع الداخلي والموسيقى النفسية الناجمين عن رؤيا المبدع وتوتر التجربة الشعورية بالإضافة إلى عناصر ومكونات أخرى عديدة تخلق الإيقاع الداخلي والموسيقى النفسية مثل التكرار والتوازي والفصل والحذف، والأبعاد الدلالية للألفاظ والتكثيف اللفظي، وبياضات الفراغ والمُفارقة وغيرها. فلإيقاع مفهوم أشمل من مفهوم الوزن وما عاد مرتبطاً بمفهومي الوزن والقافية. وبالتالي عدم ارتباط الشعرية بالنص الموزون المقفى.

ومن ناحية أخرى، رأى عزالدين إسماعيل أن الخيال في الشعر يُنتج الشعرية عندما تعتمد الصورة على الشعرية الغامضة واللامنطقية عن طريق الدلالات الانفعالية الذاتية الناتجة عن العالم الباطن. وهنا نتساءل، ألا يمكن تحقق الصورة الغامضة واللامنطقية في السرد وخاصة في القصة القصيرة الحديثة؟ يمكننا القول أن سمة الغموض واللامنطقية قد تكون من سمات القصة القصيرة جداً المعاصرة والتي اعتمدت في كثير من الأحيان على استخدام الرمز والأسطورة والتراث والتكثيف، بالإضافة إلى "المُفارقة" والتي هي موضوع بحثنا.

وخلاصة القول في إشكالية "شعرية النثر"، يمكن حسمها بتناولها من محورين، الأول في كون أن النثر يندرج تحت مظلة الأعمال الأدبية فهو جنس أدبي، والمحور الثاني كون مفهوم الشعرية - كمفهوم غير مُتحدد الأطر - هو ما يجعل العمل الأدبي أدبياً. وبذلك، يمكنني القول أن "الشعرية" تتحقق في جميع أشكال العمل الأدبي ولكن بطرق وعناصر مختلفة. فالشعرية تتمظهر في الشعر بشكل مختلف عن تمظهرها في الفنون السردية المختلفة، ولكن في نهاية المطاف لكل جنس أدبي شعرية التي تتمظهر بالشكل المناسب له والتي تتسق مع خصائصه.

المبحث الثاني - "المُفارقة"

المُفارقة لغةً، من "فارق" "مُفارقةً" و"فراقاً"، أي المُباعدة.^١ وقد عرف النقد العربي القديم "المُفارقة" وقدروا أثرها الإيجابي على العمل الأدبي وأثرها في التلقي. وللمُفارقة أنواع وتقسيمات توضحها تقسيمات ميويك D.C.Muecke وذلك في دراسته الموسومة The Compass of Irony أي مجال المُفارقة.^٢

إن "المُفارقة" كتقانة في الأدب أُستخدمت منذ القديم، ومع التطور المُستمر في المجال الأدبي ازداد الوعي بها، بالإضافة إلى أن ظهور أجناس أدبية، كالقصة القصيرة جداً، والتي تعتمد على التكميل والإختزال يناسبها بشكل أساسي الإعتماد على المُفارقة والتي تعكس المُفارقات والتناقضات في الحياة الواقعية والصراعات والتي يعبر الكاتب عنها مشفوعةً برؤية مُعينة تجاه هذا التناقض والتنافر بشكل يؤدي في معظم الأحيان إلى خلق التوتر داخل النص/أو كسر أفق توقع القارئ، وذلك وفقاً لنمط المُفارقة المُستخدم. فالمُفارقة جوهر الأدب لأنها جوهر الحياة.

المبحث الثالث - التطبيق

قصة "الشهيد"^٣

وأنا أدخل باب الجبانة واجهتني الحفرة كجرح نازف منذ بدء الخليقة، فذهبت أسأل حارس المقبرة عمن نبش هذا القبر.

^١ المعجم الوسيط، وابطه على الواب <http://kamoos.reefnet.gov.sy/?page=entry&id=287474>

^٢ Mueck, D. C., The Compass of Irony, pp. 42-66

نقلاً عن: سليمان، خالد. المُفارقة والأدب - دراسات في النظرية والتطبيق -، (دار الشروق، ١٩٩٩م)، ص ٢٤-٢٥.

النقل هو عن المرجع الاجنبي فالتوثيق يكون منه أولاً وينقل من سليمان أي العكس
^٣ جمعية الترجمة العربية وحوار الثقافات، موقع إلكتروني،

<http://www.atida.org/forums/showthread.php?t=4193>

قال إن رجالاً مهمين جاءوا منذ يومين يجمعون بقية عظام شهداء الثورة ليدفنها في مقبرة الاستقلال.

فقلت له إن هذا قبر الحركي الذي دل جيش فرنسا على مكان اجتماع الثوار فهاجمهم على حين غرة وقتلوا هذا الذي مازال راقدا هنا تحت التراب بينما فبقية رفاقه تحت جنح الظلام. قال: تشابهت علي القبور فأشرت عليهم بهذا، وأشار إلى الحفرة التي حوت قبر الرجل الذي عاد الثوار فذبحوه بعدما غادر جيش فرنسا الحي وقال: لقد ضرب له ضابط، سلام تعظيم، بعدما غلفوا الصندوق الذي حوى رفاقه بعلم الوطن. نظرت إلى قبر الشهيد الراقد في جبانة الغرباء وابتلعت لساني.

قصة "الشهيد" تعرض حدث قيام رجال الدولة "رجال مهمون" بنقل جثة "عميل" بدلاً من جثة "الشهيد" لدفنها في مدافن الشهداء. وهذه القصة بالرغم من قصرها من الناحية الكمية إلا أنها مكثفة كميّاً مُعتمدة على عدة أنماط من المفارقة.

فالبطل شخصية عادية تبدو من عامة الشعب مقابل من قام بالفعل (رجال مهمون)، وهنا مُفارقة، فالشخصية العادية يمكنها تمييز قبر الشهيد عن قبر العميل، بينما الرجال المهمون لا يميزون بينهما ويلتجؤون إلى أقوال حارس المقبرة في تحديد القبر. المُفارقة أيضاً بين حارس المقبرة (الشخصية المُتسمة بالجهل والغفلة) وبين البطل (الشخصية الأقوى من حيث المعرفة) فتصرف حارس المقبرة يتوافق مع جهله؛ وهنا يستشعر القارئ قمة التناقض بين الشخصيتين. والمفارقة الأساسية الظاهرة هي مُفارقة الحدث البادية في دفن جثة العميل في مقبرة الإستقلال بدلاً من جثة الشهيد أي أن ما حدث ليس هو المُتوقع أو المُنتظر. وتصل المُفارقة ذروتها في الحدث (لقد ضرب له ضابط، سلام تعظيم، بعدما غلفوا الصندوق الذي حوى رفاقه بعلم الوطن)، فهي هو العميل يُضرب له تعظيم سلام ويغلف قبره بعلم الوطن!، هنا مُفارقة ساخرة، نوعاً ما، تعكس بدورها مُفارقات الحياة المُتعددة وقد يُسقطها المُتلقي على الكثير من المواقف المُشابهة في الحياة التي اختلط بها الحابل بالنابل وضاع التمييز بين الخير والشر والصالح والطالح واختلال موازين القوى. ويختتم الكاتب إبراهيم درغوثي قصته بمُفارقة كسرت توقع القارئ (نظرت إلى قبر الشهيد الراقد في جبانة الغرباء وابتلعت لساني)، فنلاحظ نمط المُفارقة المُركبة والتي تحتوي على أكثر من واحدة، فمن ناحية يرقد الشهيد في مقبرة الغرباء، ومن ناحية ثانية نلاحظ المُفارقة الخاتمة المبنية على أساس المفارقة اللفظية، حيث أن المعنى المقصود فيها مُخالفًا للمعنى الصريح، فابتلاع البطل لسانه لم يحدث فعلياً بل اتخذ موقفاً بعدم القول أو الفعل أو التعليق، وهذا ما يمكن تأويله من قبل القارئ بعدم جدوى مُحاوله التصحيح أو حتى الإفهام فيما يتعلق بتناقضات الحياة وصراعاتها.

أرى أن هذه القصة مبنية على عنصر المفارقة، بشكل أساسي، والتي خلقت توتراً داخل النص الأدبي اشتبك القارئ معه بشكل عفوي تلقائي وعبرت عن الأزمة بشكل موجز.

قصة "المائدة" ١

عندما يبدأ المؤذن في ترديد: الصلاة خير من النوم يا عباد الله، تنفض عن وجهها النوم وتقوم واقفة. تغتسل وتصلي، ثم تذهب إلى المطبخ فتعد له قهوة الصباح وتبدأ في تسخين الماء الذي سيغتسل به بعد عودته من وردية الليل داخل منجم الفسفاط.

عند الساعة السادسة تكون قد انتهت من أشغالها فتبدأ في إعداد المائدة، تختار فناجين القهوة وتحرص دائماً على أن يكون البراد نظيفاً يلعب ببريق يخطف الأبصار. ثم تذهب إلى الحمام فتستعرض المنشفة والغسول والصابون وترمم البخار المتصاعد من سطل الماء الساخن فيفتر ثغرها عن ابتسامة رضا.

بعدها تعود للجلوس أمام المائدة إلى أن تعوي صافرة المنجم منادية فريق عمل الصباح فتقوم تفتح الباب للقادم من جوف الجبل.

هذا القادم الذي نسي طريق العودة...

تقوم قصة "المائدة" على مفارقة تعتمد بشكل كلي على كسر توقع القارئ في الخاتمة، فبينما ينهمك القارئ في تفاصيل الإعداد لاستقبال هذا القادم، ويبدأ المتلقي بصياغة ذهنية لتوقعات الأحداث عند وصول هذا الأخير، فيُفاجئ في نهاية القصة بأن القادم نسي طريق العودة! يقول: (هذا القادم الذي نسي طريق العودة).

ونظراً لبناء المفارقة في خاتمة القصة، لم يظهر التوتر في النص من جرائها، بل استعاض الكاتب، بذلك، بتسلسل السرد والتوالي ليخلق لدى القارئ الترقب والإنظار والذي من شأنه أن يولد التوتر ويتصاعد هذا التوتر وصولاً إلى الخاتمة المفارقة التي تخيب توقع القارئ؛ مما يُنشئ أيضاً رغبة القارئ بالعودة مرة أخرى للنص لقراءة تفاصيل الإعداد لاستقبال القادم ولكن هذه المرة في ضوء رؤية جديدة وهي عدم قدوم هذا المنتظر الذي نسي طريق العودة.

نقف فيما سبق عند ذكاء الكاتب في استخدام المفارقة كخاتمة كسرت توقع القارئ والإستعاضة عن مكونات أخرى للقص تُعين على شحن النص من بدايته بشحنات التوتر والترقب وبناء الأفكار التي سيتم هدمها بنهاية المطاف. وهذه المفارقة في نهاية القصة، جعلت القصة تبدأ من نقطة

١ جمعية الترجمة العربية وحوار الثقافات، موقع إلكتروني.

نهايتها للكاتب إبراهيم درغوثي لا يعتمد أسلوباً واحداً في استخدام المفارقة في النصوص القصصية، ففي القصة الأولى "الشهيد" اعتمد المفارقة كعنصر أساسي في النص واعتمد عدة أنماط مختلفة منها، ولكن في هذه القصة "المائدة" نراه لا يُعَدُّد في المفارقات ولكن كانت مفارقة ماثرة بشكل جذري على مسار النص وتلقيه. ومن هنا ننطلق من أن المفارقة تُستخدم بشكل مدروس وليس بشكل عشوائي وباعتبار ما يخدم النص ورؤيته.

قصة "سلطان الكلاب"¹

استضاف كلب البر ابن عمه كلب البحر واصطحبه في زيارة للمدينة التي يقيم فيها، فانهر كلب البحر بحياة البر وما فيها من صخب وضجيج. وعندما أعياهما التجوال في المدينة عادا إلى بيت صاحب كلب البر، فطافا بالقصر وحديقته وتمتعا بزينة الحياة وطيبها ثم استراحا تحت شجرة ياسمين وارفة الظلال. ساعتها سأل كلب البر ابن عمه عن معيشه وشرابه، فأعلمه بأن صاحبه يوفر له كل مستلزمات حياته حتى أنه حسب نفسه سلطان الكلاب لما يجده من وفرة ورخاء عيش وسأله إن كان يرغب في ترك البحر والإقامة نهائياً عنده معززا مكرما. فترجاه أن يترك له فرصة للتفكير وتقليب المقترح على جوانبه الأربعة.

ليلاً، جاء صاحب كلب البر، فعلق في عنقه أنشودة وربطها في شجرة الياسمين وعاد إلى القصر. وظل الكلب ينبح طول الليل. ولم يغمض له جفن إلا عند تبشير الصباح.

عندما أفاق من نومه، لم يجد ابن عمه كلب البحر. كان فراشه بارداً...

تظهر المفارقة في بداية القص وقت أو عند إلباس الحيوان صفة الإنسان في كلب البحر و كلب البر. تلي ذلك المفارقة في اجتماع كلب البر مع كلب البحر بالرغم من اختلاف البيئتين وعدم إمكانية العيش سوياً في بيئة واحدة، فهذا التناقض من بدايته يخلق شعور الرفض لدى المتلقى وعدم التقبل نظراً إلى اللاتجانس الواضح من الموقف مما يخلق لديه نوع من الترقب والتشوق لمجريات الأحداث.

وتظهر المفارقة في أوجها في النص في مقابلة وتضاد بين الصورة المنبثقة من سرد كلب البر للرخاء الذي يعيش فيه في البر وسخاء صاحبه، وما يوفره له من حياة كريمة ومما جاء في المتن قوله: (صاحبه يوفر له كل مستلزمات حياته حتى أنه حسب نفسه سلطان الكلاب لما يجده من وفرة ورخاء عيش)، وبين الصورة التي تلها بقيام صاحب كلب البر بتقييده بوضع قيد على عنق كلب

¹ جمعية الترجمة العربية وحوار الثقافات، موقع إلكتروني،

<http://www.atida.org/forums/showthread.php?t=4193>

البر وربطه بالشجرة (ليلاً، جاء صاحب كلب البر، فعلق في عنقه أنشودة وربطها في شجرة الياسمين وعاد إلى القصر). هذه المفارقة بين الصورتين خلقت تساؤلاً لدى المُتلقي حول معرفة كلب البر بمعنى الحياة الكريمة؛ الذي يبدو شخصية ساذجة جاهلة، وفي المُقابل تظهر شخصية كلب البحر الذي سرعان ما فر من هذه الحياة نتيجة علمه بحقيقتها وانعدام الحرية. وهناك مفارقة خفية تظهر في صورة "القصر"، فتارة كان القصر يحتوي كلب البر ليتجول فيه ويحضر الضيوف إليه (فطافا بالقصر وحديقته وتمتعا بزينة الحياة وطيبها)، وتارة أخرى تظهر صورة القصر في النص مكاناً لصاحب كلب البر فقط وليس للكلب البر الحق في الإقامة فيه (جاء صاحب كلب البر، فعلق في عنقه أنشودة وربطها في شجرة الياسمين وعاد إلى القصر). كذلك تتمثل المفارقة في صورة "شجرة الياسمين" التي كانت في بداية النص مكاناً للاستجمام والراحة (ثم استراحا تحت شجرة ياسمين وارفة الظلال)، ثم ظهرت بعد ذلك بالمكان الذي تم تقييد الكلب به (فعلق في عنقه أنشودة وربطها في شجرة الياسمين)، فهنا مفارقة في خبرة المكان، فشجرة الياسمين شهدت الحرية وشهدت القيد أيضاً، كما الحياة. ينطلق الكاتب في نصه من رؤيا شاملة تجاه الحياة وعبر عنها بنصبه مُستعيناً بعنصر المفارقة ليتمكن من التعبير -بشكل موزن يناسب الجنس الأدبي- عن مفارقات ومُتناقضات الحياة التي تخلق الصراعات المتعددة. فالمفارقة في البنية اللغوية للنص تخدم البنية الرؤيوية التي ينطلق منها الكاتب لتصل إلى المُتلقي مُحملة بالتشويق والدهشة في آن واحد.

خلاصة

أصل في نهاية البحث إلى إعادة التساؤل السابق، هل حققت "المفارقة" - كتقانة مُوظفة في القصة القصيرة جداً - الشعرية؟ يمكنني القول أنها حققت الشعرية - بطريقة ما - وجعلت من العمل الأدبي أدبياً، ولكن كيف تم ذلك؟

لقد حققت المفارقة "الشعرية" في النصوص نظراً لقيامها بوظيفتها بتحريك وإثارة وتحقيق عدة عناصر، أهمها: التلقي، الفجوات، التوتر والترقب، الرؤيا الكشفية والموقف الفكري، السخرية والموسيقى النفسية، الإيجاز، الإنزياح، الإدهاش والتشويق والتضليل، وغيرها.

شعرية التلقي

ترتبط "المفارقة" بشكل أساسي بأسس نظرية القراءة والتلقي وجمالية التلقي، فانطلاقاً من رؤية مُنظرهم بأن النص لا يتحقق أدبيته بوجوده المادي وإنما بوجوده الذهني لدى المُتلقي، فيمكننا القول أن المفارقة لا يمكنها التحقق في النص دون تلقي القارئ. فقد أوضح وولفجانج آيزر أن المُتلقي يسهم في عملية بناء المعنى لإنتاج العمل الأدبي، وهذا في رأبي ما تُحققه المفارقة التي أرى

عدم تحققها بدون المساهمة في بنائها في ذهن المُتلقي. كما قال هانز روبرت ياكس وولفجانج آيزر بمبدأ "أفق توقع المُتلقي" وهو ما يتوقعه القارئ من النص أو ينتظره، فتكون النتيجة التوافق مع أفق التوقع أو خيبة أفق التوقع. ونلاحظ من أنماط المُفارقة المُتعددة أنها تعمل على كسر أفق توقع القارئ وخيبته مما يزيد من "المسافة الجمالية" التي قال بها ياكس وهي عبارة عن المسافة الفاصلة بين العمل الأدبي وبين أفق توقع المُتلقي، فكلما زادت هذه المسافة اقترب العمل الأدبي من الإبداع والتميز وتغمر المُتلقي باللذة. فالمُفارقة تُحقق شعيرية التلقي التي قال بها نقاد أمثال الناقد السعودي عبدالله الغدامي.

شعيرية الفجوات – مسافة التوتر

كما أن المُفارقة تُنتج فجوات في النص تحتاج إلى ملئها من قبل المُتلقي، وهذه الفجوات – أو مسافة التوتر – تُنتج الشعيرية والتي تتسم باللاتجانس واللاتشابه واللتقارب. فالمُفارقة في النص في تشكيلها الظاهري تُمثل البنية السطحية، فيما دلالتها الذهنية تُشكل البنية العميقة، فالفجوة تنشأ بين بنية المُفارقة السطحية وبين بنيتها العميقة مُحملة برؤيا وموقف فكري يتجلى في النص المكتمل. فالفجوة تشمل التجربة الإنسانية ككل وليس البنية اللغوية، كذلك المُفارقة.

شعيرية التوتر والترقب

المُفارقة تُنتج التوتر لدى المُتلقي لتهيمن على الجو العام للنص، أو تصدمه بنهاية الحكى لتجعله يعيد النظر في تصورات وأفكاره، هذا الجو من التوتر والترقب يخلق الشعيرية ويجعل العمل الأدبي أدبياً.

شعيرية الرؤيا والموقف الفكري

المُفارقة مُحملة برؤيا وموقف فكري تجاه الحدث أو الشخصية في البنية اللغوية، وفي ذات الوقت، وبشكل أكثر إلحاحاً، في التجربة الإنسانية ككل. ويتجلى هذا الموقف الفكري أو الرؤيا من خلال المُفارقة في إطار النص المكتمل.

وكما يقول الناقد عزالدين اسماعيل (والحق أنه ليس كل القصص التي تتناول الحوادث الكبرى ذا قيمة أدبية ولكن القيمة تأتي من أن الكاتب قد تعمق هذه الحادثة ونظر إليها من جوانبها المُتعددة. وبعبارة مُجملّة نقول: قد أکسبها قيمة إنسانية خاصة. ولذلك قد تكون الحادثة في أصلها بسيطة وصغيرة ولكن القاص يرى فيها أهمية تجعلها تفوق في نظره أهمية كثير من الحوادث الأخرى)،^١ وهذا الرأي النقدي يصب في شعيرية الرؤيا والموقف الفكري المُنبثق من البنية اللغوية للحدث.

^١ إسماعيل، عزالدين. الأدب وفنونه، ص ١٨٠-١٨١.

فالشعرية تتحقق بتحقيق التعالق بين البنية اللغوية والبنية الرؤيوية. وكما يذكر ستيرل (أن التجربة الجمالية للقصص تتمثل في خلق الأوهام وتسفها، وفي الوقت نفسه تكوين إشكال من المعنى وتبديدها، وإذ يبدأ القارئ من لحظات عدم التحديد أو الغموض فإنه في الوقت نفسه يمارس استقباله الإبداعي ويعيش واقعاً نصياً لا يتطابق أبداً مع معنى معين بل ينشأ داخل إطار رؤى دائمة التغيير).^١

المفارقة تقود إلى خلق إشكالية في المعنى، مما يحث المتلقي على تكوين رؤى تكون دائمة التغير والتحول.

شعرية السخرية والموسيقى النفسية

قد تؤدي المفارقة في بعض استخداماتها إلى السخرية، وإن كان بعض النقاد أو الدارسين يخلطون في الأصل بين المفارقة والسخرية ويجعلونها مفهوماً واحداً، ومثل هذه السخرية والتي غالباً ما تُستخدم للدلالة على الشعور بالمرارة أو قلة الحيلة أو الرفض للواقع، تنتج من بعض أنواع المفارقات. إن مثل هذه السخرية المرة الناتجة عن التجربة الشعرية للمبدع تتمثل إيقاعاً داخلياً في النص وتخلق موسيقى نفسية تنتقل للقارئ وتصبح بنية من بنى النص السردية.

شعرية الإيجاز

المفارقة تخلق الإيجاز، فالبنية السطحية للمفارقة هي بنية ضيقة ومحدودة بصورة أو موقف، بينما البنية العميقة للمفارقة هي بنية واسعة ومتعددة. إن هذا الإيجاز الذي تُنجزه المفارقة تُحقق الشعرية نتيجة تفجيرها للبنية العميقة في ذهن المتلقي، وهذا الإيجاز يجبر المتلقي إلى فضاءات واسعة من المفارقات على صعيد التجربة الإنسانية. فالمفارقة تظهر في البنية السطحية وقد تظهر في سطر أو سطرين، بينما لو أردنا تفصيل ومقاربة هذه المفارقة وبيان البنية العميقة التي تمثلت في ذهن المتلقي لاحتجنا إلى عدة صفحات للتعبير عنها وما أثارته في ذهن المتلقي.

شعرية الإنزياح

تنبني المفارقة في بعض أنماطها على الإنزياح في اللغة والإنزياح في الموقف، والإنزياح بدوره يعتبر مكون هام من مكونات الشعرية، وبحسب آراء كثير من النقاد والدارسين يرون الشعرية في الإنزياح، ويرون هذا الإنزياح في الشعر، ولكن المفارقة في بعض تمظهراتها في النص تعتمد على الإنزياح لتحقيق نفسها، وبالتالي تُحقق الشعرية.

^١ ستيرل، كارلهايتز. قراءة النصوص القصصية، مجلة فصول ع ٢٤ م ١٢، ١٩٩٣. نقلاً عن فيدوح، عبدالقادر، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، ص ١١، ١٩٩٦م.

شعرية الإدهاش والتشويق والتضليل

تخلق المفارقة الإدهاش والتشويق، والتضليل للقارئ في بعض الأحيان، مما يؤدي إلى إستثارة القارئ وخلق النشاط واللذة والإستمتاع له.

وبعد هذا الإستعراض لشعرية القصة القصيرة جداً، أود أن أوضح أن شعرية القصة القصيرة لا تتحقق من عنصر المفارقة فقط، بل هناك عناصر كثيرة تتعالق داخل النص وتتشابك لتحقيق الشعرية ومنها التكتيف والإختزال - على سبيل المثال لا الحصر - وهو عنصر أساسي في بنية القصة القصيرة جداً نظراً للوصف الكمي لها، فالإعتماد على التكتيف اللفظي وتكتيف الموقف والحدث تقانة لأبد منها في القصة القصيرة جداً وهي تقانة فعالة جداً في تحقيق الشعرية في النص.

الخاتمة

يمكننا القول أنه من منطلق أن النثر هو عمل أدبي، والقصة القصيرة جداً هي جنس أدبي، والشعرية هي "ما يجعل العمل الأدبي أدبياً". وكلمة "ما" هذه تختلف من جنس أدبي لآخر وفقاً لما يتناسب مع طبيعة هذا الجنس الأدبي، فما يجعل الشعر أدبياً يختلف عما يجعل الرواية أدبية ويختلف أيضاً عما يجعل القصة أدبية. كما تختلف أيضاً من نص لآخر حتى وإن كانا من ذات الجنس، فالشعرية في نص شعري لشاعر معين تتحقق بمكونات وكيفية قد تكون مختلفة عن المكونات والكيفية التي حققت الشعرية في نص شاعر آخر بالرغم من كونهما نصان شعريان من جنس أدبي واحد. فالشعرية ليست واحدة بل هي شعريات.

عبدالله الطيّب، شاعر التّراث: مكانته الأدبيّة وظواهر لغويّة في شعره

الأستاذ الدكتور نصر الدين إبراهيم أحمد حسين

قسم اللغة العربية وآدابها- كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية- الجامعة الإسلامية العالمية

بماليزيا

موسى سعيد طه إدريس

طالب دراسات عليا- قسم اللغة العربية- كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية- الجامعة

الإسلامية العالمية بماليزيا

ملخص البحث

يتناول هذا البحث موضوع عبدالله الطيّب، شاعر التّراث: مكانته الأدبيّة وظواهر لغويّة في شعره، من خلال المنهج الوصفي والتحليلي، سيناقدش البحث مكانة عبد الله الطيّب الأدبيّة، مبيّنًا اهتمامه بالتّراث الشعريّ العربيّ والاقتداء به في أشعاره. كما يتناول الظّواهر اللّغويّة التي تميّز بها في أعماله الشعريّة، مشيرًا إلى أثارها الإيجابية في إثراء التّراث اللّغويّ العربيّ. وتبرز أهمية البحث في كونه يعرضُ سيرة عبد الله الطيّب، ومكانته الأدبيّة، ويكشفُ عن الظّواهر اللّغويّة في شعره. ويسعى البحث للإجابة عن التساؤلات الآتية: من عبد الله الطيّب؟ وما مكانته الأدبيّة؟ وما الظّواهر اللّغويّة التي تميّز بها في شعره؟ ويضمُّ هذا البحث المحاور الآتية: المحور الأوّل: عبدالله الطيّب شاعر التّراث، المحور الثّاني: مكانة عبدالله الطيّب الأدبيّة، المحور الثّالث: الظّواهر اللّغويّة في شعره. ويهدف هذا البحث إلى إظهار مكانة عبد الله الطيّب الأدبيّة، وإبراز الظّواهر اللّغويّة في شعره. وتكمن أهمية هذا البحث في سعيه: لإلقاء الضّوء على شخصيّة متفردّة، وذات أبعاد متعدّدة، إذ عُرف عبد الله الطيّب بوصفه مفسّرًا للقرآن الكريم، وناقدًا أدبيًّا متميّزًا، فضلًا عن شاعريته الفدّة.

المقدمة

يتناول هذا البحث عبدالله الطيّب، شاعر التّراث، ومكانته الأدبيّة وظواهر لغويّة في شعره، وذلك بوصفه رمزًا من رموز الثقافة العربيّة، وبيان دوره في دراسة البنية اللّغويّة للشعر العربيّ من حيث تقاطعه مع علوم الدلالة واللّسانيات، والنقد الأدبيّ في ضوء مقاربات في اللّسانيات والأدبيات: بين التقليد والتجديد.

إن عبد الله الطيّب أديب عربيّ معاصر مشهور عرف بالاتجاه الكلاسيكي، وقد نشأ في بيت علم ودين، حيث كان والده معلّمًا بالمدارس الأولية، وهو ينتهي إلى أسرة المجاذيب المشهورة

بتدريس القرآن الكريم. وإنتاجه الأدبي الغزير دليل على التزامه بالاتجاه الكلاسيكي المعاصر. حيث تمتاز أعماله الأدبية بالالتزام بعمود الشعر العربي، ومجاراة الذوق العربي القديم، والحديث عن الأطلال والنوق، واحتوت دواوينه على الخيال الواسع الذي عُرف به الشعراء العرب القدماء. وفي مجال الشعر له ستة دواوين، وهي: أصداء النيل، وأغاني الأصيل، واللواء الظافر، وبانات رامة، وسقط الزند، وبرق المدد بعدد وبلا عدد. وللأديب عبد الله الطيّب مؤلفات أخرى كثيرة متنوعة، ومن أهمها كتابه "المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها".^١ وقد قام بتقديم هذا الكتاب عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، الذي قال في افتتاحية تقديمه لهذا الكتاب: "وهذا كتاب ممتع إلى أبعد غايات الإمتاع، لا أعرف أن مثله أتيج لنا في هذا العصر الحديث".^٢

ثقافته:

التحق عبد الله الطيّب في سنة ١٩٣٦م، بكلية غردون بالخرطوم (المرحلة التجهيزية)، وبعد تخرجه فيها أُوفِدَ من قبل حكومة السودان إلى بريطانيا للالتحاق بمعهد الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن، وحصل منها على شهادتي الماجستير والدكتوراه.^٣ وأصبح أكثر نضجاً، وقد امتزجت موهبته الفطرية بالثقافة العربية من حيث النشأة والدراسة، والثقافة الغربية من حيث الدراسة والمعيشة.^٤

المبحث الأول: مكانة عبد الله الطيّب الأدبية

لمع نجم عبد الله الطيّب المجذوب بين رواد الكلاسيكية العرب في العصر الحديث، وقد ذاع صيته في بدايات النصف الثاني من القرن الماضي، فأختير لعضوية مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ممثلاً

^١ عبد الله الطيّب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها، (القاهرة: مطبعة مصطفى البابي وأولاده، ط ١، ١٩٥٥م)، ج ١.

^٢ المرجع السابق، ج ١، ص ٥.

^٣ صديق، عمر أحمد، هذا عبد الله الطيّب شاعرًا، (رسالة ماجستير في شعر عبد الله الطيّب، جامعة أمدرمان بالسودان، ١٩٩٥م).

^٤ تزوّج من سيدة إنجليزية اسمها: جريزليدا Grisleda، فقد تعرّف عليها أثناء دراسته في جامعة لندن، وعندما عاد إلى السودان بعد حصوله على درجة الدكتوراه كان على اتصال دائم بها إلى أن سافر مرة أخرى إلى بريطانيا، فتزوجها ثم عاد معها إلى السودان. وظلت زوجته مخلصه له، تعتني به إلى أن توفاه الله تعالى في اليوم التاسع عشر من شهر يونيو عام ثلاثة وألفين ميلادي (٢٠٠٣/٦/١٩م). وكان عمره حين وفاته يناهز اثنين وثمانين عامًا.

لجمهورية السودان عام ١٩٦١م.^١ وفي حفل استقبال الأعضاء الجُدد للمجمع، قال إبراهيم مذكور الأمين العام للمجمع آنذاك: "زملأونا الجدد أديب، ولغوي، وفقه، وقانوني، وعالم مؤرخ، وصحفي، وسياسي...؛ فالدكتور عبد الله الطيّب رمز الشّباب بين الخالدين. تخرّج في كلية غردون، وجامعة لندن ورأس شعبة اللغة العربيّة بجامعة الخرطوم، ودرّس في معهد الدّراسات الشرقيّة بجامعة لندن، وصار الآن عميداً لكلّيّة الآداب بجامعة الخرطوم".^٢

أولاً: المناصب التي تولّاها

من المناصب المهمّة التي كُلف بها في تسعينيات القرن الماضي منصب أوّل رئيس لمجمع اللغة العربيّة الذي أنشئ بالسودان،^٣ مع العلم بأنه اختير لعضوية مجمع اللغة العربية بالقاهرة ممثلاً للسودان في عام ١٩٦١م.^٤

وقد عمل عبدالله الطيّب بجامعة لندن في معهد اللّغات الشرقيّة مدة سنة واحدة، وذلك بعدما أكمل الرسالة التي تقدم بها للحصول على درجة الدكتوراه من جامعة لندن سنة ١٩٥٠م. ثم عاد إلى وطنه السودان في سنة ١٩٥١م، وعمل في معهد التربية ببخت الرضا لمدة ثلاث سنوات.^٥ وبعد ذلك انضم إلى طاقم التدريس بجامعة الخرطوم التي أحبّها، لأنها كانت امتداداً لكلية غردون التي تخرّج فيها، وكان ذلك في عام ١٩٥٤م. ثم أصبح عميداً لكلية الآداب بجامعة الخرطوم في سنة ١٩٦١م،^٦ فأضاف إلى مناهجها لغات أجنبية إضافية، كما أنه عمل على تطويرها في مناهج شتى. وقد حقق أعلامه وبلغ مرامه عندما عينّه الرئيس الأسبق جعفر محمّد نميري مديراً لجامعة الخرطوم في عام ١٩٧٣م. وبعد ذلك شغل منصب مدير جامعة جوبا عاصمة جنوب السودان، وكان مقرّها في الخرطوم. ثم سافر إلى نيجيريا وشارك في تأسيس جامعة بايبيرو في عام ١٩٧٧م، وتولّى منصب أوّل مدير لها.

^١ بشير، حسن، قراءة لبحوث عبد الله الطيّب بمجمع القاهرة، (الخرطوم: الدار السودانية للكتب، ط ١، ٢٠٠٩م)، ص ٩.

^٢ المرجع السابق.

^٣ زكريا بشير إمام، المرجع السابق، ص ٤٢٨.

^٤ بشير، حسن، المرجع السابق، ص ٩.

^٥ المجذوب، المرجع السابق، ص ٣٩.

^٦ عصام التجاني، المرجع السابق، ص ١١.

كانت محطته الأخيرة في بلاد الغرب المملكة المغربية، حيث إنه عمل أستاذًا في كلية الآداب بجامعة سيدي محمد بن عبد الله في مدينة فاس^١ وعندما عاد إلى السودان رجع إلى جامعة الخرطوم، فاستقبلته استقبالا رائعًا، فمنحته لقب الأستاذية الممتازة (Profession Imiritue)، والدكتوراه الفخرية في الأدب. كما أسندت إليه إدارة مجلس إدارتها العامة.

ثانيًا: نشاطه في مجمع اللغة العربية بالقاهرة

حضر عبد الله الطيّب دورة مؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة رقم (٢٨)، المنعقدة في ١٢ من مارس ١٩٦٢ م. وكانت آخر جلسة يحضرها في ذلك المجمع هي الدورة رقم (٦٦)، المنعقدة في ٥ من أبريل ٢٠٠٠ م. وكانت جملة ما حضره من دورات، هي تسعة وثلاثون مؤتمرًا عامًا للمجمع. وقد كان عبد الله الطيّب في تلك الدورات باحثًا، ومحاضرًا، ومهتمًا بتأصيل اللغة العربية وتطويرها.

ثالثًا: رأي طه حسين في عبد الله الطيّب

هو أول من قرأ الجزء الأول من كتاب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها) للمؤلف عبد الله الطيّب، وقد أعجب طه حسين به وشجّع المؤلف على طباعته ونشره. فتحدّث بموضوعية في تقديمه لهذا الكتاب، قائلاً: "هذا كتاب ممتع إلى أبعد غايات الإمتاع، لا أعرف أن مثله أتيح لنا في هذا العصر الحديث. ولست أقول هذا متكثرًا أو غالبًا، أو مؤثرًا إرضاءً صاحبه، وإنما أقوله عن ثقة وعن بيئة. ويكفي أي لم أكن أعرف الأستاذ المؤلف قبل أن يزورني ذات يوم، ويتحدّث إلي في كتابه هذا، ويترك لي أيامًا لأظهر على بعض ما فيه. ثم لم أكد أقرأ منه فصولاً، حتى رأيت الرضا عنه، والإعجاب به، يُفرضان عليّ فرضًا."^٢

وكذلك قرأ طه حسين ديوان عبد الله الطيّب (أصداء النيل)، وأعجب بمتانة ألفاظه، وجودة معانيه، ورصانة أسلوبه، فعبر عن ذلك بقوله: (إنه بدوي). "وقال د. طه حسين رحمه الله في المقال الذي كتبه في الجمهورية: (إنه بدوي) ثم أعيد في كتابه (من أدبنا المعاصر). والبدواة

^١ عصام التجاني، المرجع السابق.

^٢ المجذوب، المرشد، المرجع السابق، ج ١، ص ٥.

البيانّة معناها الصدق، لا أن الشاعر يحمل على ظهر بعيره خيمه ويجتاز صحراء كلّهاري أو أقاديس".^١

رابعاً: الجوائز التي حصل عليها

لقد حصل عبد الله الطيّب على عدة جوائز تقديرًا لجهوده وإسهاماته العلمية، منها: جائزة الزبير محمد صالح للإبداع العلمي، وجائزة الملك فيصل العالمية.

المبحث الثاني: اهتمامه بالتراث الشعري العربي والاقتداء به في أشعاره

برز اهتمامه بالتراث الشعري العربي في أغلب أعماله الشعرية، ولا سيّما في ديوانه (بانات رامة)، وهو من أهم دواوينه الشعرية، حيث لاقى ترحيباً واسعاً، وذاع صيته في الأوساط الثقافية داخل السودان وخارجه. ويضمّ هذا الديوان بين دفتيه ستاً وستين قصيدة، ويُفتتح بقصيدة قصيرة بعنوان (تهنئة) يبلغ عدد أبياتها أحد عشر بيتاً، أما معظم القصائد فتصل أبياتها إلى خمسة وخمسين بيتاً. وعنوان هذا الديوان (بانات رامة)، مستمدّ من التراث العربي القديم، "ورامة والبانة مما يتغنى به الشعراء، ورامة موضع والبانة شجرة. وقد يُكنّى في الشعر بالمواضع عن عهود الوداد، وبالشجر عن الحبيبات. وأكثر الحديث عنهن يدلّ على بعد منال، وطلب سلوان وعزاء، ضرب من الهرب من الواقع كدأب أكثر الشعراء".^٢ فكلّمة البانّة واردة في الشعر العربي القديم.

القصيدة الأولى (تهنئة)

يفتتح عبد الله الطيّب ديوانه (بانات رامة)، بقصيدة بعنوان (تهنئة)، نظمها تهنئةً للسيد محمد أحمد محبوب رئيس وزراء جمهورية السودان الأسبق. وكان محبوب أدبياً وشاعراً، وقد مدحه عبد الله الطيّب بهذه القصيدة سنة ١٩٦٩م، قائلاً في مطلعها:

حيّ الرئيس رئيس القول والعمل
لله درك يا محبوب من رجل^٣

القصيدة الثانية (القمر المصنوع)

^١ المجذوب، ديوان أصداء النيل، المرجع السابق، ص ٧.

^٢ المجذوب، ديوان بانات رامة، المرجع السابق، ص ٧.

^٣ المرجع السابق، ص ٩.

أما القصيدة الثانية فقد ابتكر عبد الله الطيّب فيها غرضاً جديداً مُضافاً إلى أغراض الشعر القديمة، ألا وهو المخترع الجديد، ويتمثل في القمر الصناعي الذي تمّ اكتشافه في العصر الحديث. وقد أُلقيت في حفل بالمكتبة المركزية بأم درمان احتفالاً بعيد إرسال الروس أول قمر صناعي إلى الفضاء، ويقول عبد الله الطيّب في مطلعها:

هل أتاكُمُو الخَبَرُ أن سيبُلُغُ القمرُ^١

القصيدة الأخيرة (سعدى)

خصّ الشاعر مطلعها بالغزل، وقد استمرّ متغزلاً إلى أن انتقل إلى مدح الرسول صلى الله عليه وسلم. وبعد ذلك تحوّل الشاعر إلى مدح الصحابة، ثم عاد مرة أخرى إلى مدح النبي صلى الله عليه وسلم. وأخيراً اختتم الشاعر قصيدته بالغزل للمرة الثانية، قائلاً في المطلع:

طربنا إلى سعدى وأتّى ننالها^٢ وقد أعرضتْ عنا وزال زوالها^٢

إنّ الشاعر عبد الله الطيّب قد نظم في جميع أغراض الشعر العربي القديمة من مدح، وفخر، وغزل، ورثاء، وهجاء، ووصف، وحكم. كما أنّه قد أضاف بعض الأغراض الجديدة مثل: تهنئة الأصدقاء، والتعبير عن بعض المخترعات الحديثة في العصر الحديث، والحثّ على المساواة داخل الوطن. وكذلك قد التزم عبد الله الطيّب بعمود الشعر العربي، إيماناً منه بضرورة إحياء التراث العربي القديم، وإظهار الألفاظ التي يستصعبها بعض النقاد المحدثين. وبذلك يتم إثراء اللغة العربية، وتتعرف الأجيال الجديدة على لغة الضّاد الفصيحة.

ومن القصائد التي يبرز فيها اقتداؤه بالتراث الشعريّ العربيّ، ولاسيّما من حيث المطالع والمقاطع، قصيدته (دارميّة): ويقول عبد الله الطيّب في مطلعها:

يا دارميّة ذات المربع الشاتي بين الرّيا والرياض السندسيات
شطّتْ ونحن بمومة تحيط بنا إنا لعمركَ أحياء كأمووات

^١ المرجع السابق، ص ١٠.

^٢ المرجع السابق، ص ٢٩٣.

هل تسمعين من المومة مزعنا شوقاً إليك وتحبير الشكيات

أم تعلمين الذي تلقى وقد عصفت بنا الخطوب إلى بعض الغيابات^١

يخاطب الشاعر في مطلع القصيدة ديار محبوبته، قائلاً لها: قد بعدت عنا المحبوبة وتركنا، وصرنا بعد فراقها كالأموات. وقد اقتبس الشاعر عبارة (يا دار مية)، من قصيدة النابغة الذبياني (يا دار مية بالعلياء فالسند) وقد عدّها من المعلقات "كل من المفضل الضبي، وأبي عبيدة، وأبي زيد القرشي"^٢، وكذلك أخذ منه المعنى الذي يتمثل في بعد المحبوبة، واستحالة لقاءها.

المبحث الثالث: الظواهر اللغوية التي تميّزها في أعماله الشعرية

يتميّز أسلوب عبد الله الطيّب باتباع إطار القصائد العربية القديمة، مع إضافة موضوعات وأغراض استوحاها من الأحداث اليومية، والاجتماعية المعاصرة، وهذه الطريقة تحدد لنا ملامح فنيّات شعره وأساليبه. ومن الملاحظ أن أشعار عبد الله الطيّب تزخر بكثير من الظواهر اللغوية الفنية، التي يجدر بنا الوقوف عندها ودراستها، ومنها: ظاهرة شديدة البروز ألا وهي استخدام الشاعر للرموز المختلفة، والالتزام بال قالب الشعري العربي القديم، والمستوى المعجمي "مستوى المفردات ودلالاتها"، ثم المستوى الأسلوبي، ومستوى التركيب النحوي، والمستوى الصرفي، واستعمال أحرف المعاني. ومن القصائد التي تجلّت فيها الظواهر اللغوية الألسنية التي تميّز بها، ما يلي:

قصيدة (رحيل ليلي)

فقد شغلت جنح الظلام ضميري	ألا إنّ ليلي أذنت بمسير
وأخرى وراء الغاب ذات حُدُور	وإنّ لها داراً بعلياء شَمْتُها
غداة غدٍ ماذا يكون مصيري	وإنّي لا أدري وما أعذب المنى
مخايلها لو تستقيمُ أموري	أؤمّلُ أمالاً جساماً وأجتلي
من الغيب آفاقَ ذوات ستور	وهيمات هيمات المُنّي دون نيلها
غريّتُ بها حين انحنت بغضير	وإن فتاةً عند آسن رأيّتها

^١ المرجع السابق، ص ٧٠.

^٢ الذبياني، النابغة، الديوان، شرح وتقديم: عباس عبد الستار، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط ١، ١٩٨٤م) ص ٩.

تدلى أمام الساق شطر إزارها
تري من وراء الركبتين ارتفاعه
وإنّ حبالات النساء سريعة
وما تهتك الأعراض نظرةً وامقي
إنّ بني الدنيا أرتهم جمالها
ونبتت سعادتي تشتهي أن نزورها
وهيات سعادتي دارها بتنوفة
وشال فقد همّ الحشى بسعير
غريراً على لقاء غير غريب
إليك ولكن تتقي بحذور
وما آفة الأعراض غير غيور
فظلوا بعشور ينظرون وعور
وربّ قريب الوصل غير مزور
وأنت بأخرى لات حين عبوراً

المعنى: أشار الشاعر في هذه القصيدة إلى أنّ ليلي أعلمته برحيلها، وأن هذا الرحيل شغله وأرقه كثيراً. واستعمل الشاعر اسم ليلي رمزاً لما يقصد، سواء أكانت معشوقته الحقيقية، أم رمزية يقصد بها وطنه، ذاكرةً أن لها دارين، إحداهما بعلبَاء، والأخرى وراء الغاب. وفي قوله (وإن لها داراً بعلبَاء)، كناية عن رفعه مكانتها لديه، وفي قوله (وأخرى وراء الغاب)، كناية عن سترها ومأمئها. ثم تسأل الشاعر متعجباً ماذا سيحدث له في المستقبل؟ وبعد ذلك يبين أن أمور حياته إذا استقامت، سوف يحقق آماله العظيمة، ومنها النظر إلى معشوقته والتمتع بمفاتنها. ثم أشار إلى استحالة تحقيق آماله، مضيفاً أنه عندما رأى تلك الفتاة أغرته بمفاتنها، واصفاً إياها بأنها جميلة المقاتن. ثم أكد على أنّ أساليب النساء في الإغراء، تكبل الرجال وتجذبهم نحوهم بسرعة، ولكنه يتقي هذه الأساليب بحذر شديد. وبعد ذلك يبين الشاعر حقيقة أنّ نظرة العاشق لا تهتك الأعراض، ولن تصيبها بالأذى من وجهة نظره، ومؤكداً أنّ الأذى الذي يصيب الأعراض وتهتكها هو من الغيورين. واختتم الشاعر هذه القصيدة بتقريره حكمة تتمثل في قوله: (وإن بني الدنيا أرتهم جمالها...). وفي قوله (بني الدنيا) كناية عن بني البشر؛ ويريد أن يقول: (إذا أرت تلك الفتاة جمالها لهؤلاء الناس، فإنهم ينظرون إليه نظر العاجز عن إدراك حقيقته، نظراً لعب فمهم). ثم أشار الشاعر إلى رمز آخر، وهو (سعدى)، فعدل بذلك عن اسم ليلي إلى اسم سعدى - وهو علم من أعلام العشق عند الشعراء العرب القدامى - رامتاً به إلى وطنه وأهله، الذين يتمنون عودته قريباً. ثم أتى بحكمة تقريرية، قائلاً: (وربّ قريب الوصل غير مزور)، إشارةً إلى قرب وطنه إلى نفسه وقلبه، ولكنه لا يستطيع أن يزوره في تلك اللحظة، وبعد ذلك استبعد الشاعر دار سعدى التي بتنوفة، وهو بدار أخرى بعيدة عنها، قائلاً: (لات حين عبور)، مبالغاً في نفي الوصول إليها.

قصيدة (عرج على جوس)

المجذوب، بانات رامة، المرجع السابق، ص ١١٥.

يقول عبد الله الطيّب في مطلعها:

عرج على جوسَ واذكُر عندها الوطنَا
أذكرني أركويتَا وهي نائيةٌ
وإنَّ بالدامر الغربيّ منزلةً
لدى السيّالة إذ جمع الصلاة بها
نُبئتها قد هوت من بُعدٍ ما سمقت
حيثما من الدهر لم نَدُم لها فننا^١

المعنى: يخاطب الشاعر رفيقه، أو المتلقي، ويطلب منه الذهاب إلى مدينة جوس بنجيريا، والإقامة فيها، ويطلب منه أن يذكره بالوطن، لأنّ مرأى الجبال في مدينة جوس يثير عنده الحزن، ويذكره مدينة أركويت والنيل بالسودان، متمنياً أن يكون نهر النيل قريباً منه، وفي ذلك إشارة إلى حنينه وشوقه إلى وطنه. ثم ذكر الشاعر أن مدينة الدّامر بالسودان لها منزلة عنده لأنه عاش فيها زمناً طويلاً. كما أنه يذكر شجرة السيّالة التي كانت بجوار منزل أسرته في الدامر الغربي، والتي كانت مَجْمَعاً للناس لصلاة العيد، والاحتفال بالمناسبات الأخرى. ثم يتأسف الشاعر على سقوط تلك الشجرة بعدما كانت عالية وظليلة.

وقال في القصيدة نفسها:

إنّ المليحة لما دارها شطنت
حتى أرى أركويتًا وهي نائية
والقاش أحمر جيّاشًا غواربه
وعصبة عند غرب القاش كادحة
هذا الفؤاد على آثارها شطنا
والنيل والعين من توتيل والقننا
وزرت عند الضريح السيد الحسنَا
جمهوؤها بعبور القاش قد مرنا^٢

المعنى: يؤكد الشاعر أن تلك الفتاة الجميلة، حينما بُعدت دارها عنه، شعر بأنّ فؤاده قد ارتحل معها وفارقه، وغاية أمنيته أن يرى مدينة أركويت بالسودان، على الرغم من بعدها عنه، ومتمنياً رؤية نهر النيل، ومنبع المياه في جبل توتيل في شرق السودان، وقمم الجبال العالية هناك. وهي من المعالم المهمة في وطنه، وقد ذكرها بوصفها رمزاً لوطنه العزيز عليه. وكذلك يتمنى الشاعر رؤية نهر القاش حال فيضانه، وزيارة بعض الأماكن التي يحبها. وبعد ذلك أشار الشاعر إلى سكان غرب

^١ المجذوب، بانات رامة، المرجع السابق، ص ١٤٩.

^٢ المجذوب، بانات رامة، المرجع السابق، ص ١٥٦.

القاش بكسلا، الذين يعبرون نهر القاش يومياً، ذاهبين إلى أعمالهم في ضفته الأخرى. وقد اكتسبوا خبرةً ومراناً على عبور ذلك النهر، ممل يدلّ على كفاحهم ونشاطهم.

تتلخص خلاصة الظاهرة اللغوية في ديوان (بانات رامة) على النحو الآتي:

أولاً: القالب الشعريّ

التزام الشاعر عمود الشعر العربي في ديوان (بانات رامة)، وقد حافظ فيه على نمط العروض العربيّ بوزنه وقافيته، كما وردّ عن القدامى، وكما استخدمه الشعراء المعاصرون، واختار عبد الله الطيّب القصيدة العمودية شكلاً لنصوصه الشعرية.

ثانياً: المستوى المعجمي (مستوى المفردات ودلالاتها)

مزج الشاعر عبد الله الطيّب في أشعاره بين تجربته الشعرية الخاصة والشخصية وبين تجارب الشعراء العرب القدامى، معتمداً على مفردات المعجم الشعري العربيّ الأصيل، وأحياناً يستعمل ألفاظاً بعيدة عن الاستخدام المألوف، على سبيل المثال: كلمات مثل: "بانة، محاجر، الدّمن، القِفار، السباريت، السباسب، الإيجاف، الببد، اليباب، الطعينة، عرّج، هجنّ، أذكرني، صبيحة، سمقت، الشّطط، العريكة، حيان، حتف، يمتح، الهزير، كنوس، الراح، مشبوبة... وغيرها^١.

والملاحظ أن بعض مفردات هذا المعجم اللفظي التي استخدمها الطيّب، غريب عن معجم مفردات الجيل المعاصر. ونلمح هنا أن الشاعر يلجأ لمحاكاة الأقدمين، مقتدياً بأساليبهم الفصيحة محافظةً منه على أسلوب اللغة العربية، وللدلالة على تمكّنه منها، وامتلاك ناصيتها، كان ذلك حرصاً منه على تعريف الأجيال الشابة باللغة العربية الفصحى، ويتضمن هذا المعجم الشعريّ في الآتي:

أ. المفردات ذات الصلة ببيئة الشاعر

استعمل الشاعر مفردات ذات صلة ببيئته التي نشأ فيها.

ب. المفردات المعبرة عن حالة الشاعر العاطفية

^١ المجذوب، بانات رامة، المرجع السابق، ص ٢٣ - ٢٦٤.

استخدام بعض الكلمات ذات الدلالات المتنوعة في أكثر من قصيدة، مثل: "إخبات، الشكيمة، شمتها، العريكة"^١.

ج. شيوع المفردات التي تدلّ على رموز

شيوع المفردات التي تدلّ على رموز معيّنة مستمدّة من الإطار القديم، مثل قوله: (دار مية) التي يرمز بها للوطن، حيث كلمة الدّار توجي بالاستقرار:

يا دار مية ذات المربع الشّاتي بين الربا والرياض السندسيات

ومن الملاحظ أن الشّاعر قد استخدم رمزين في قصيدة واحدة وهي: (رحيل ليلى)، والرمزان هما (ليلى) رامزاً للأنس والسمر في وطنه، و(سعدى) للايجاء بالسعادة والسرور، حيث ورد الرمز (ليلى) في مطلع القصيدة:

ألا أن ليلى أذنت بمسير فقد شغلت جنح الظلام ضميري

د. شيوع المفردات التي تدلّ على أسماء الأشخاص الأماكن والبلدان

قد أورد الشاعر في ديوانه عدة ألفاظ ومفردات تدلّ على أسماء الأماكن-كما ورد في قصيدة جوس- والمواضع التي ارتبط بها وجدانيًا، وأحيانًا يورد أسماء بعض الأشخاص ذوي الصلة به.

ثالثًا: مستوى الأسلوب، والتركيب النحوي

وضّح هذا المبحث المستوى التركيبي من حيث تركيب الأفعال، والأسماء المتكررة، وتناول معانيها والدلالات الخفية من وراء تكرارها، ونجد أن عبد الله الطيّب قد لجأ في هذا الديوان إلى الاعتماد على التراكيب العربية السليمة الفصيحة التي تخضع لقواعد اللغة العربية، وعلى مستوى التركيب النحوي كان له بعض التصرفات الخاصّة به، مثل:

أ. تركيب الضمائر المتصلة: وردت عدة تركيبات للضمير المتصل على هذا النحو:

^١ المرجع السابق.

أذكرني: ("أ" همزة المضارعة+ ذكر فعل ماضٍ+ نون النسوة+ ن الوقاية+ ي المتكلم) يريد أن الجبال ذكّرت مدينة أركويت وهو يصوّر لنا الجبال وهي شديدة الإلحاح بتذكيره مدينة أركويت في تشخيص واضح يؤكد المعنى، وهو تصرف من الشاعر، في قوله:

أذكرني أركويتا وهي نائيةٌ والنيل يا ليت أن النيل منا دنا

حبّها: يريد حبّي لها، وفي هذا التركيب، نلاحظ أنه حذف حرف الجرّ (لام) في (لها) ووصل ضمير المفردة الغائبة- وحقه الفصل- بياء المتكلم والاسم قبله (حبّ+ أنا + هي) وهو تصرف من الشاعر. يطّبعها: يعالجها، وردت في قوله:

وبيضاء التريكة يطّبعها رباد الحب طيّبةُ الشما

ب. توظيف أحرف المضارعة: قد وظّف الشّاعر أحرف المضارعة ومنها حرف التاء في قوله:

تقيم على سواء الرأس ثقلاً وتمضي لا تنوء ولا تبالي^١

ج. أسلوب القسم: أورد الشّاعر أساليب متنوعة من القسم منها ما جاء في مقطع قصيدة جوس:

والله، إنّ سعيداً من رآك بلى إنّ السعيد الذي ما ريع أو غبنا

فقد استخدم القسم الخبري، وهو القسم الذي يأتي جوابه مؤكداً ب " إنّ " المشددة المكسورة الهمزة لتقوية المعنى وتأكيده؟

د. الاستدراك والإضراب: ورد الاستدراك والإضراب كثيراً في قصائده مستخدماً الأدوات: لكن، بلى.

والله، إنّ سعيداً من رآك بلى إنّ السعيد الذي ما ريع أو غبنا

هـ. المدح والذم: استخدم عبد الله الطيّب من أساليب المدح: نعم، وحبذا، في بعض قصائد ديوانه، قائلًا:

^١ المرجع السابق، ص ٣٩.

وحبذا جارة الوادي منازلها عند الخميعة قد كانت لنا سكنا

لافتًا النظر إلى مكان ومنازل جارة الوادي عند الخميعة التي كانت له سكنًا مريحًا. وفي المدح جرى على الأسلوب الصوفي في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام قائلاً:

صلى عليه إله العالمين كما أوحى إليه، وتتلو وحيه الصحف^١
و. الاستفهام: استعمل الشاعر تركيب (ما بال دمعك):

ما بال دمعك أم كفكته يكف أم أنت لست عن الأشواق تنصرف^٢
أصل هذا التركيب تركيب عربي قديم (ما بال عينك) استخدمه بعض الشعراء العرب القدامى في مفتتح قصائدهم، واستخدمه عبد الله الطيّب، مخاطبًا نفسه أو المتلقي متسائلاً، وقاصداً التنبيه على أهمية تذكر الماضي، ولكنه غير فيه لفظ عينك إلى دمعك.

وكذلك استخدم الاستفهام التقريري في مطلع قصيدة (الدّمن الخوالي) قائلاً:

إِنْ أَلَمْتُ بِالذَّمَنِ الْخَوَالِي طَرِيتَ وَهَمَّ دَمْعُكَ بِإِهْمَالِ^٣

دلالة على تذكره للأماكن التي قضى فيها شطراً من حياته، وكانت له فيها ذكريات لا تنسى.

ز. أسلوب النداء: قد استعمل الشاعر أسلوب النداء كثيراً في أشعاره، جرياً على نمط القصائد العربية القديمة، منادياً المجبوبة أو الوطن، كما في قوله:

يَا دَارَ مَيَّةٍ ذَاتَ الْمَرْجِ الشَّاتِي بين الربا والرياض السندسيات

ح. الجملة الاسمية، والجملة الفعلية، والنواسخ: استخدم الجُمْل الاسمية لتقرير المعنى، والجُمْل الفعلية خاصّة ذات الفعل المضارع للدلالة على الحدوث والدوام والتجدد.

ط. النواسخ: استخدم كثيراً من النواسخ التي تدخل على الجُمْل الاسمية، ومنها كان وأخواتها، وإن وأخواتها، فمثلاً في قوله واصفًا جدّه:

^١ المرجع السابق، ص ٢٦٥.

^٢ المرجع السابق، ص ٣٨.

وكان ذا رقة، لين العريكة، مو
 دودًا، وديعًا، وسهلاً قط ما حزنا
 نلحظ في هذا البيت تعدد خبركان، واسمها المحذوف تقديره هو يعود على جدّه، دلالة على أنه
 معلوم ومعروف للجميع، وهذا فيه دلالة على تعدّد صفات جدّه الطيّبة موكدًا اتصافه بها، كما
 أنه استخدم الحرف النّاسخ كأنّ، التي تفيد التشبيه لإضفاء المماثلة التامة بين المشبّه والمشبّه
 به، وكررها في بعض الأبيات للإمعان في الوصف، والإكثار من صفات المحبوبة، قال:

وكأنّ ضفيرها قرظات سنت
 ملاح النّوس في الغصن الهدال^١
 ي. أسلوب الشرط: أكثر من استعمال أسلوب الشرط، لما فيه من حثٍّ للمتلقي على تتبع المعنى
 الذي يريده الشاعر.

ك. أسلوب التعجّب: استخدم عبد الله الطيّب أسلوب التعجّب، كما في قوله:

واني لا أدري وما أعذب المنى غداة غدٍ ماذا يكون مصيري

نلحظ في هذا البيت أن الشاعر يتعجّب مندهشًا ومستغربًا، معبرًا عن شعوره الداخلي عند
 انفعاله.

رابعًا: المستوى الصّرفي

استخدم عبد الله الطيّب الأبنية الصرفيّة بعامة: الفعلية والاسميّة، واستخدم طريقة إسناد
 الأفعال إلى الضّمائر: وخاصة إسناد الفعل الماضي إلى ضمير المثنى (ألف الاثنين) (عرجا)، في قوله:

يا خلييَّ عرجا نندُبُ الأطـ لال من أمّ سالم والريّعا

وهذا يشير إلى أنّه اهتم بتصريف الأفعال والأسماء مع الضمائر المتنوعة، بينما نلمح أنه قد
 تحاشى أن يستعمل كثيرًا المقصور، والمنقوص، والتصغير، والإعلال والإبدال، والمشتقات بأنواعها
 ما عدا اسم الفاعل المقرون بال (الصالحون)، والمجرّد (نائية / ناع)، فقد أورد بعضًا منها في عدة
 مواضع من الديوان، كما في قوله:

أم اذكرت سعادًا وهي نائية إنّ السعادة من معروفها زلف

^١ المرجع السابق، ص ٣٩.

ونلمح أيضًا شيوع الفعل المضارع، في أشعار هذا الديوان للدلالة على الحدوث والتجدد والدوام، في قوله:

ولا يزال الحيا يحيي على جدث فيه السراج الذي نجلو به الفتنا^١

خامسًا: مستوى استعمالات أحرف المعاني

استعمل الشاعر كثيرًا من أحرف المعاني، اقتباسًا من القدامى للتعبير عن صور ومعاني عصرية، ومنها:

مَا، ثَمَّتْ، أَنْ، إِنَّ، أَلَا، أَيَّ، لَمَّا، لَمْ، رُبَّتْ، رُبَّ، رُبَّ رُبَّتْما، لَيْتَ، إِذْ، لَا النافية للجنس، لَأَتْ...الخ.
أ. همزة الاستفهام: قد استعمل الشاعر عبد الله الطيّب (همزة الاستفهام)، و(هل)، و(ألمّا) للاستفهام التقريري ومنها قوله:

أَلَمَّا تعلني إنا أَمِنَّا إلى حِرْزِ الحليلة والحلال^٢

ب. إذ الظرفية:

إِذْ لَا حَنِينٌ وَطِينُ اللَّيْلِ أَوْحَلْنَا حتى انجرفنا وقد كنّا بمنجاةٍ
إِذْ، ظرفية، بمعنى اذكر حين، وتكررت إِذْ أكثر من مرة، حرصًا منه على حثّ وتذكير المتلقي على تذكّر أوصاف المحبوبة، والوطن، ومرايع الصبا، وغير ذلك، التي يُكِنُّ لها حبًّا عميقًا واعتزازًا.

ج. أَلَا: استعمل الشاعر أداة الاستفتاح (أَلَا) في قوله:

أَلَا إِنْ لَيْلِي أَذْنَتْ بِمَسِيرٍ فقد شغلت جنح الظلام ضميري

تنبيهًا، وتأكيّدًا، وأتى بِإِنَّ الناسخة لتقوية المعنى وتوكيده، واستخدم قد للدلالة على التحقيق، حيث ضمّن عدة مؤكّدات في مطلع القصيدة.

د. رُبَّ/ رُبَّتْما: يقول الشاعر عبدالله الطيّب:

^١ المجذوب، بانات رامة، المرجع السابق، ص ١٤٩.

^٢ المرجع السابق، ص ٤٠.

يَعْلَمَنَّ مِنْكَ الَّذِي نَهَى وَرُبَّتَمَا

كَانَ الْهَوَى لِلْهَوَى خَيْرَ الشَّفَاعَاتِ^١

حيث ورد حرف (رُبَّتَمَا) لدى الشاعر أكثر من مرة، وهو حرفٌ خفض لا يجرّ إلا التكرات، في حكم الزائد فلا يتعلّق بشيء، فإذا لَحِقَتْهُ ما الزائدة كَفَّتْهُ عن العمل فيدخل على المعارف والأفعال وقد يُخفف، وقد تلحقه تاء التأنيث، ويكون للتقليل أو التكثر بحسب سياق الكلام^٢.

هـ. ليت للتمني: استعمل يا ليت للتمني في قوله:

أذكرني أركويتا وهي نائيةٌ والنيل يا ليت أن النيل منك دنا^٣

و. (الواو) حرف العطف: أكثر عبد الله الطيّب من التكرار الحرفي (لبعض الأدوات والأحرف)، حيث نجد تكراراً لفظياً لحرف (العطف الواو)، وهذا التكرار يقوّي المعنى الدلالي الذي يرمي إليه الشاعر من خلال تجربته، ووظيفة التكرار هنا تأكيدية.

الخاتمة

يُعَدُّ عبد الله الطيّب من الأدباء العرب المعاصرين، حيث قد كان عضواً بارزاً في مجمع اللغة العربية بالقاهرة (مجمع الخالدين)، وترأس مجمع اللغة العربية بالخرطوم. ويُعدُّ من أصحاب الاتجاه الكلاسيكي، لما له من إنتاج شعريّ غزير، عكس فيه صوراً من حياته وثقافته المتنوعة. جادت قريحة عبد الله الطيّب بالشعر العربي، وكانت القريحة الشعرية لديه مواتية لطبعه، حيث تأثر بنشأته الدينية، وبيئته العلمية والأسرية، فأنتج شعراً ينطلق من طبعه وحسّه متسقاً مع النمط القديم للقصائد العربية بعيداً عن التكلّف؛ لأنّه كان بطبعه موهوباً موهبةً فطرية. هذ اوقد نظم عبدالله الطيّب في أغراض الشعر العربي المعروفة: الوصف، الغزل، المدح، الفخر، الرثاء، الحكم، الهجاء، مضيقاً بعض الأغراض المناسبة للتعبير عن متطلبات العصر الحديث، مثل وصفه للقمر الصناعي، وتغنييه بنهر النيل، رامراً به لوطنه. وقد توصّل الباحث بعد هذه الدراسة العلمية إلى جملة من النتائج، وكان من أهمها ما يلي:

^١ المرجع السابق، ص ٧٢.

^٢ المعجم الوسيط، المرجع السابق، ص ٣٢١.

^٣ الديوان، قصيدة جوس، ص ١٤٩.

- ١- حظي عبد الله الطيّب بمكانة أدبية بين رواد الأدبيات المعاصرين. متبعاً الأسس والخلفيات المعرفية من حيث العمق، ونرى أنه قد أمدنا برؤية ثاقبة حول الشعر العربي تتقاطع مع علوم الدلالة واللسانيات المعاصرة والنقد الأدبي، مركزاً فيها على الاهتمام بالبنى اللغوية للقصائد العربية ومجاراتها في الإنتاج الأدبي العصري، مبرزاً الوظائف الجمالية لها. مما مثل ظاهرة تُدرّس.
- ٢- يزخر شعر عبدالله الطيّب بكثير من الظواهر اللغوية الفنية، التي يجدر بنا الوقوف عندها ودراستها، ومنها ظاهرة شديدة البروز ألا وهي استعمال الشاعر للرموز المختلفة، حيث يرمز بها للوطن، بينما رمز للغربة بالصحراء الجرداء. حيث قد مال عبدالله الطيّب إلى استخدام الألفاظ العربية القديمة في قصائد ديوانه (بانات رامة).
- ٣- استمدّ الطيّب معجمه اللغوي في أشعاره مما كان يجري على ألسنة الشعراء العرب القدامى لفظاً ومعنى. وقد وظّف المفردات التراثية العربية في الوصف الذي ورد في ديوانه توظيفاً يدلّ على عمق شاعريته، وثرأ معجمه اللغوي، واستفادته من معطيات الألسنية المعاصرة.
- ٤- أبرز البحث اقتراب عبد الله الطيّب من النصوص الشعرية العربية القديمة في عصر ندر فيه اقتراب أحد من هذا الشعر، فكان استمداده لبعض مطالع، ومقاطع قصائده من الشعر العربي القديم، مميّزاً لإنتاجاته الشعرية الواردة في الديوان.

وبناءً على هذه الدراسة عن الدكتور عبد الله الطيّب، يؤدّ الباحث في ختام هذا البحث أن يقدّم بعض التوصيات والتي من شأنها أن تفيد الباحثين، والقراء، والمهتمين بالشعر العربي، ومن أهمها ما يلي:

- ١- أوصي المختصين بعلوم اللسانيات والدلالة بالاهتمام بأدب عبد الله الطيّب ودراسته والتعمق فيه والاستفادة منه في إثراء مقدرتهم اللغوية والثقافية. وكذلك أوصي إدارات الجامعات العربية والإسلامية في العالم بعقد الندوات والمؤتمرات العلمية لمناقشة ودراسة أعماله الأدبية، والفنية؛ دراسة تبرز للأجيال قيمتها العلمية.
- ٢- يوصي الباحث تلاميذ عبد الله الطيّب بأن يقوموا بشرح وتبسيط أعماله وإعادة نشرها وتوفرها وتحقيق ما يحتاج منها إلى تحقيق، وذلك لإظهار اهتمامه بالبنى اللغوية والدلالية للقصائد العربية وبيان وظائفها الجمالية في الأسلوبية المعاصرة.

المنحى الحدائي للتراث في الشعر العربي المعاصر

قراءة في المتون الشعرية

الدكتورة نهلة عبد الكريم الحرتاني

Sultan Idris University (UPSI) Malaysia

ملخص البحث

اتجه شعراء الحداثة نحو توظيف التراث بصور متنوعة مع الحرص على الانتقال بهذا التراث إلى شكل يتلاءم مع رؤية الشاعر ومقصده، لذلك وجدنا في شعر الحداثة العربي المعاصر تخصيصاً للموروث الديني وللأسطورة وللنماذج البشرية والقصص الشعبية في شعرهم. وبرز هذا التوظيف واضحاً عند أدونيس في قصيدة (الوقت)، وعند محمود درويش في قصيدة (عابرون في كلام عابر)، وعند نذير العظم في قصيدته (طائر الفاو). ولعل هذا يدلّ دلالة واضحة على المقدرة الفنية لهؤلاء الشعراء في مواكبة الحداثة الشعرية المعاصرة دون الانفصال عن الأصالة والتراث.

المقدمة

يعد التراث منجم طاقات إيجابية لا ينفذ له عطاء، "فعناصره ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر لا تنفذ وعلى التأثير في النفس البشرية، ما ليس لأية معطيات أخرى يستغلها الشاعر"؛^١ "لأن هذه المعطيات التراثية تعيش في وجدان الناس وأعماقهم "وتحفّ بها هالة من القداسة".^٢

ولقد اتخذ توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر مناحي متعددة وأنماطاً متباينة توافقا مع تأثر الأدب والحركة النقدية بتيار الحداثة وما يحوم حولها من نظريات ومقولات، فكان عند بعض الشعراء غائماً ضبابياً من مثل أدونيس، وكان عند بعضهم بين الضبابية والوضوح من مثل محمود درويش، وعند آخرين كان مباشراً من مثل نذير العظم.

ولتوظيف التراث محاور يدور في فلكها متمثلة في خمسة مصادر أساسية، جرى إبرازها بأشكال وظيفية مختلفة في المتن الشعري، وهي القرآن الكريم، والمرويات، والتراث الشعبي، والمواقف

^١ بوعمار، بوعيشة، الشاعر العربي المعاصر ومناقفة التراث، كلية الآداب واللغات، بسكرة الجزائر، العدد ٨، ص

١٥.

^٢ المرجع نفسه، ص ١٦.

التاريخية، والشخصيات الإنسانية. وهي مصادر أُعيدت قراءتها في ضوء المتغيرات ووفق الموروث الديني (أكان إسلامياً أم مسيحياً) والحضور الأسطوري، والثقافة الشعبية خصوصاً المروي منها، والشخوص التاريخية الفاعلة.^١

إن الرؤية العامة لهؤلاء بشأن توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر تعتمد ضرورة قراءة الموروث الثقافي والحضاري لغاية ربط العلاقات الموضوعية بين الواقع والماضي، ربطاً تكاملياً دون جعل التراث قيداً تنقيد به أو أنموذجاً للاحتذاء والمعارضة، وتمثليه شعراً من خلال التناسل مع الموروث في صوره المختلفة، دينية، أو أسطورية، أو تاريخية، حيث قرر الشاعر المعاصر توظيف التراث داخل تشكيل بُنية القصيدة الحديثة لغاية خلق نوع من التواصل الفكري بين قواسم يجد أنها مشتركة، و توظيف النماذج التراثية توظيفاً استدلالياً انطلاقاً من قراءة الحاضر، ومحاولة فهم الماضي في ضوء الحاضر، وهذا ما تحقق عند الشعراء المعاصرين.

وكانت الساحة النقدية المعاصرة رديفاً يعزز هذا الاتجاه في منحنى توسطي جمع بين الوفاء للتراث ومواكبة المقولات النقدية المعاصرة، من مثل الكتابات النقدية لإحسان عباس وعلي البطل عن الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب،^٢ والكتابات النقدية لعز الدين إسماعيل إذ رصد هذه الفكرة من خلال تحليل دقيق عرض فيه موقف الشعراء المعاصرين من التراث.^٣ عز الدين إسماعيل، والكتابات النقدية لإبراهيم السعافين الذي أبرز ثنائية التراث والمعاصرة تنظيرياً وتطبيقاً من خلال قراءات في قصائد شعرية معاصرة.^٤

الموروث والسياق الشعري

إن عملية توظيف الموروث داخل السياقات الشعرية في الشعر العربي المعاصر قد تخطت حدود المباشرة والمحدودية؛ لتأخذ بعداً أكثر اتساعاً وأعمق دلالة تأثراً بالمقولات النقدية والطروحات النظرية المتأثرة بالحدثة، وهي عملية لها أهميتها؛ بسبب ارتباطها بتفاعل المتلقي من جانب

^١ إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، (عمان: دار الفكر العربي، ط٣)، ص ١١٤

^٢ عباس، إحسان و السياب، بدر شاكر، دراسة في حياته وشعره، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٩م)، ص: ٦٣ وما بعدها، وعلي عبد المعطي البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، (الكويت: الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٢م)، ص: ٥٨

^٣ إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٦

^٤ العافين، إبراهيم، نظرية الأدب ومغامرة التجريب، ج٢، (القدس: دار الشرق العربية، ط١، ١٩٩٣م)، ص: ٣٠٧.

وبالمقدرة الشعرية للشاعر على توظيف الموروث، وخاصة أن الموروث مادة خصبة للإفادة، من هنا نجح عدد من الشعراء المبدعين في توظيف التراث العربي داخل نصوصهم الإبداعية. وتجلت مقدرة الشعراء العرب المعاصرين في استيعابهم للتراث بأشكاله المتنوعة وتوظيفه في النص الشعري،^١ إذ أصبح سمة بارزة من سمات الشعر العربي المعاصر، وشكل نظاماً خاصاً في بنية الخطاب الشعري المعاصر، وكان اعتماد الشاعر على موروثه يكسب عمله أصالة وتفرداً. اتبع رواد الحداثة من الشعراء المعاصرين "منهجاً توظيفياً، منهج يعايش التراث، ويعيش فيه، ويوظفه في قصائده لأهداف إنسانية واجتماعية علياً".^٢ وهكذا صارت علاقة الشاعر المعاصر بالتراث "علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واع للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث، ومن خلال هذه النظرة كان استرجاع الشاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث"،^٣ أي إن اهتمامه تركّز على الأمور المضيئة في التراث، وعلى القضايا الحيّة في ضمائر الأمة، التي ما زالت تنبض بالحياة وتخفق بالعباءة، ولهذا السبب نجح الشاعر المعاصر في استخدامه للتراث وبلغ في ذلك مبلغاً بعيداً.

وتعامل الشاعر مع التراث لا يعني نقله كما هو، وإنما التعامل الحقيقي مع التراث يتمثل في استخدام معطياته وعناصره "استخداماً فنياً إيحائياً وتوظيفاً رمزياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية، بحيث يسقط على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية. معاصرة".^٤

ويختلف التوظيف التراثي داخل القصيدة تبعاً للسياق والرؤيا العامة، وحسب المقام أيضاً حيث يسترشد الشاعر ويستقي منها ما يخدم رؤياه ورؤيته وهدفه، وهكذا يتخذ التضمين التراثي داخل القصيدة الواحدة عدة تمظهرات.

لذلك سعى الشعراء المحدثون إلى إعادة قراءة التراث بكلّ مشخّصاته ووقائعه، وذلك بكشف كنوزه وتوجيه الأنظار إلى ما فيه من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار^٥ حيث

^١ السعيد، خالدة، البحث عن الجذور، (دارمجلة شعر، ط١، ١٩٦٠م)، ص: ١١٣

^٢ إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٨

^٣ زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، (دار الفكر العربي، ط٢،

١٩٩٧م)، ص: ١١١

^٤ المرجع نفسه ص: ٤٦

^٥ المرجع نفسه ص ٢٦٢

أدركوا "أنه لا نجاة لشعرنا من الهوة التي انحدرت إليها بغير ربطه بترائه العريق"^١، كون التراث الأدبي يمثل خلاصة مكثفة لتجارب أجيال من الشعراء والحكماء التي تثري القصيدة المعاصرة بالدلالات والمعاني العميقة، وتوطد العلاقة مع المتلقي الذي يحسن بانتماء القصيدة المعاصرة إليه. ويعد المصدر الأدبي من المصادر التراثية الأساسية التي عكف الشعراء العرب المحدثون على استدعاء عناصر منها يثرون بها تجاربهم ورؤاهم الفكرية المعارضة، فهو النموذج الذي لا بد لأي شاعر لاحق أن يلم به معرفياً؛ حتى يتسنى له إبداع الأدب، إذا أراد لأدبه ولغته النمو والتطور. ولا يخلو أي شعر عظيم في أدب أي أمة من الأمم من هذه الرابطة التي تشد الشاعر إلى "أجداده الشعراء" كما يقول ت. س. إليوت.^٢

وفي إطار هذا التعامل الإيجابي مع التراث، تأتي هذه الدراسة التي نتوقف فيها عند قراءة ثلاثة متون شعرية لثلاثة من الشعراء المعاصرين، هي: قصيدة "الوقت" لأدونيس، و"عابرون في كلام عابر" لمحمود درويش، و"طائر الفاو" لنذير العظم، فهؤلاء الشعراء كانوا على صلة وثيقة بتراثهم، فأفادوا منه كثيراً في إغناء شاعريتهم، سواء على المستوى الفكري أو المستوى الفني.

أولاً: المنحى التراثي في قصيدة الوقت لأدونيس:

يبرز التراث جلياً في هذه القصيدة، فالموروث الديني والأسطورة و الطقوس الشعبي قد أثبت وجوده في هذا النص بفاعلية، ولقد بنى الشاعر هذه القصيدة على ثيمة متكررة (حاضنا سنبله الوقت ورأسي برج نار)، يظهر من

خلالها الرغبة فيما هو متمنى من الحياة (حاضنا)، والزمن وامتداده إلى ما لا نهاية (سنبله الوقت)، والقلق الإنساني (رأسي)، العقبات والمتاعب (برج نار)، ويتفرع من هذه الثيمة المتكررة ثيمات تفتح النص على التراث والزمن والتجربة الكونية:

التراث:

لعلّ ظهور ثيمة (السنبله) وتكرارها في النص يشير إلى الموروث الديني الذي ورد في بعض كتب التفاسير من أن شجرة الحنطة وثمرتها (السنبله) هي التي عصى آدم من خلالها ربه حين أكل منها، "وقال ابن جرير وابن أبي حاتم: حدثنا محمد بن إسماعيل بن سمرة الأحمسي، حدثنا أبو يحيى

^١ زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٥٨

^٢ داغر، شربل، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، مجلد ١٦، عدد ١، ١٩٩٠ ص ١٢٧

الحماني، حدثنا النضر أبو عمر الخراز، عن عكرمة، عن ابن عباس، قال: الشجرة التي نهي عنها آدم - عليه السلام - هي السنبلة.^١

فالسنبلة تحمل ثنائية الشر والخير في الوقت نفسه، شرّ المعصية والابتلاء والهبوط للأرض، وخير تعمير البشرية الأرض بعبادة رب العباد.

فالشاعر هنا بين الحلم والواقع، حلم بطيب العيش وبين الواقع المرير مع زمن ممتد من المعاناة والقلق الإنساني، فهو يغلي كالمرجل على نار:

حاضنا سنبلة الوقت، ورأسي برج نار
ما الدّم الضّاربُ في الرّمْل، وما هذا الأفول؟
قُلْ لَنَا، يا لَهَبِ الحاضرِ، ماذا سنقول؟

ويعزز اهتراء الواقع وظلمه بفعل فرعون وأمره ببناء صرح الطين عبر سلسلة من فجوره، ففي الحاضر صورة مسترجعة من شره، حين قتل الأبرياء ونكّل بالأطفال:

جُنْتُ يقرؤها القاتِلُ كالطَّرْفَةِ / أهراء عِظامٍ،
رأسُ طِفْلٍ هذه الكتلة، أم قطعة فَحْمٍ؟
جسدُ هذا الذي أشهدُ أم هيكْل طين؟

ويحذر الشاعر من تشوّه هذا الواقع واهترائه، فأين نحن من نملة سليمان وحذرها، والنتيجة لعدم الاعتبار هي الحطام والدمار:

غيرَ أَنِّي عبثاً أُستقرئُ الخيطَ النّحيلِ
عبثاً أجمعُ رأساً وذراعين وساقين، لكني
أكتشفُ الشّخصَ القتيْلَ

يستمر الشاعر في رصد تفسخ الواقع وتشظييه، وهنا يستحضر من التراث الديني طوفان نوح الذي أهلك العصاة، فالغرق مرتقب لهذا الواقع، لذلك يبحث الشاعر عن مفتاح النجاة وشاطئ الأمان:

أين مفتاحك يا أُنْهَةَ الطوفان
لطفاً أغرقيني وخذي آخر شطّاني
خذي سحرتني لجةً لاهبةً سحرتني قشّة تحترق
سحرتني طرقٌ تجفلُ منها الطرق

^١ الدمشقي، إسماعيل بن عمر بن كنير القرشي، ابن كثير: تفسير ابن كثير، دار طيبة، ٢٠٠٢م، ج ١/ ٢٣٥.

يركز الشاعر على مأساة الواقع وما قد يؤدي إليه من مأساة، فالتخاذل عن مواجهة الطغيان مع المعصية لها نهاية مفعجة، لهذا يستمد من التراث الديني تيه قوم موسى ويجعله معادلاً موضوعياً لشخص هذا الواقع:

زمنُ التَّيه الذي يَرْتَجُلُ الوقتَ ويجتَرُّ الهواءَ

ويربط بين هذا التوظيف التراثي للتيه مع خاتمة أبرهة ومن جاء معه لهدم الكعبة، فنهاية الطغيان هي الهلاك، فحجارة سجل غضب إلهي، ويوحد فجور الحاضر والماضي:

آخِرُ الْعَهْدِ الذي أَمْطَرَ سَجِيلاً يُلَاقِي

أَوَّلُ الْعَهْدِ الذي يُمِطِرُ نَفْطاً

وإلهُ النَّخْلِ، يجثو

ويلقي الشاعر بالأقنعة التاريخية كدلالات للطغيان و لمرارة هذا الواقع ف (هولاكو) رمز الشخصية المدمرة للبشرية وللحضارة، "فالشعراء المعاصرون استمدوا من هذه النماذج البشرية وسيلة التحدّث عن الحياة وفلسفة الكون والوجود".^١

إنّ شخصيات التراث هي هذه الأصوات التي استطاع الشاعر العربي المعاصر من خلالها أن يعبر عن كلّ أتراحه و أفراحه؛ أن يبكي هزيمته أحرّ البكاء وأصدقاه وأفجعه، وأن يتجاوزها في الوقت نفسه، بينما كان كلّ كيان الأمة يئنّ منسحقاً تحت وطأتها الثقيلة، وأن يستشرف النصر و يرهص به في الأفق ولم تكن تلوح فيه بارقة النصر، وأن يتغنى للحرية أعذب الغناء وأنبله، ومن ثم فقد عقد الشعراء العرب المعاصرون أواصر صلة بالغة بالعمق والثراء بشخصيات هذا التراث الديني، وأصبحت هذه الشخصيات تطلعننا بوجوهها المنتصرة والمهزومة.^٢

أصديقٌ صار جلاذاً؟

أجار قال ما أبطأ هولاكو؟

"فليس غريباً أن نجد الشاعر العربي المعاصر يفسح المجال في قصائده للمعطيات التراثية التي تتجاوب معه".^٣

إن توظيف التراث و شخصيات التراث في الشعر العربي المعاصر، يعني استخدامها تعبيرياً لحمل بُعد من أبعاد تجربة الشاعر يعبر من خلالها . أو يعبر بها عن رؤياه المعاصرة".^٤

^١ زكي، أحمد كمال، دراسات في النقد الأدبي، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩٧م)، ص ١٩٠.

^٢ زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٧، ٨.

^٣ إسماعيل، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٠٧.

^٤ زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٦ بتصرف.

وتشكل الأسطورة ركنا بارزا في النص، فأسطورة الوحش والعنقاء وبيت الأشباح من معطيات التراث في هذا النص، ولكنها تماهت في لحمة النص ورؤياه: وقاسمت الجدار أرق الليل
خطى الليل وحوش

ومرارا قلت للشعر الذي يرسم في ذاكرتي
ويستحضر الشاعر أسطورة الغول، وما يدور حولها من هالات الرعب والخوف، فهنا الشاعر يخرج مكنونات الخوف التي تكمن في نفسه وفي النفس البشرية من واقع مشوه ومستقبل مجهول:
لم تعد تسمع إلا معدنا يصرخ ها صدر المدينة
قمر ينشق مربوطا إلى سرة غول من شرر
واستخدم الشاعر رمز اليوم المثير للتشاؤم، ليصبغ من خلالها الواقع بصبغة الموت، فتراكم سلبيات الواقع وتجاهل الإصلاح نتيجته الحتمية هي الاندثار:
صرخت بومة عراف على مئذنة
نسجت من صوتها قوس قزح
وبكت مخنوقة حتى الفرح

ويتجلى في النص الموروث الشعبي، فصورة الهلول تكررت كثيمة فرعية تعزز الثيمة الرئيسة وهي الحلم/ الواقع، يستبطن الشاعر هذا النموذج الشعبي: ليخرج من خلالها مكنونات النفس البشرية ومعانيتها من واقع مؤلم، فالقيم استحالت إلى عامل هدم، والوطن معقل الثبات استحال إلى لحظات زائلة:

كشَفَ الهلولُ عن أسرارِهِ

كشَفَ الهلولُ عن أسرارِهِ

أَنَّ هَذَا الزَّمَنَ الثَّائِرُ دُكَانُ جَلِيٍّ

كشَفَ الهلولُ عن أسرارِهِ

الزمن: يمثل الزمن عاملا مهما في بناء هذا النص، فالواقع هو مآل التركيز في مقابل الحلم/ اللحظات الغائبة، وظهر في النص من خلال مفردات وتراكيب: الوقت، العصور، التاريخ، الأعوام، السنين، الوعد، وغير ذلك. فمن عنوان النص يظهر عامل الزمن: (الوقت)، وهذا الزمن جاء في صورة الزمن الممتد نحو المجهول، وزمن اللحظة الراهنة.

وهو زمن النص بشكل مفتوح على تجربة إنسانية استغرقت حقبا طويلة، ظهر من خلاله تشوهات الواقع وترديه نحو هاوية سحقية في مقابل حلم مستعصي:

حاضناً سنبله الوقت ورأسي برحاً نارٍ
 يبس الصيف ولم يأت الخريف
 والربيع اسودَّ في ذاكرة الأرضي / الشتاء
 مثلما يرسمه الموت: احتضاراً أو نزيه
 زمنٌ يخرج من قارورة الجبر ومن كفّ القضاء
 زمنٌ التيه الذي يرتجل الوقت ويجتزأ الهواء
 المعاناة الإنسانية والتجربة الكونية:
 حاول الشاعر أن ينفذ إلى أعماق المعاناة الإنسانية من خلال فلسفة الوجود إذ أسقط معاناة
 العالم على نفسه، فالإنسانية منهكة تغرق في بحر من الألم والدوع والحرائق والإبادة:
 مُهْكَ أَلْتَفْتُ الْآنَ وَأَسْتَشْرِفُ - ما تلك الخرق؟
 ما الذي يجتث أعماقي ويمضي
 بين أدغال من الرغبة؟ بلدان - محيطات دموع
 يؤكد الشاعر اختراقه للتجربة الإنسانية من خلال الامتداد الزمني والمكاني، فهو يسبر غور التاريخ
 مرتدياً أقنعة شخوصه مطالاً عليهم من مفترق الماضي/الواقع:
 أَنَا مُفْتَرِّقٌ
 وطريقي لم تعد، في لحظة الكشف، طريقي؟
 أَنَا أَكْثَرُ مِنْ شَخْصٍ، وَتَارِيخِي مَهْوَايَ، وَمِيعَادِي
 حريقي؟
 يستمر الشاعر في الربط بين المعاناة الإنسانية والزمن، فالعالم يفقد الهوية في ظل زمنٍ أعى
 وتاريخٍ مُعَيٍّ، زَمَنٌ طَائِيٌّ وَتَارِيخٌ حَطَامٌ:
 مَنْ أَنَا يَا أَصْدِقَائِي؟ أَيُّهَا الرَّاوُونَ وَالْمُسْتَضْعَفُونَ
 لِيَتَنِي أَقْدِرُ أَنْ أَخُجَّ مِنْ جِلْدِي لَا أَعْرِفُ مَنْ كُنْتُ؟
 وينقلنا الشاعر إلى واقع المعاناة الإنسانية في مدن لبنان بين الوقع والمأمول، بيروت وقصابين
 وصيدا، مدن شهدت دماراً بعد عمار، هذه المدن في رؤيا الشاعر تحمل ثنائية ضدية بين واقع
 وحلم: فهي شجرة الموت، وغابة النفي، وخارطة الدماء، والأشلاء، في مقابل حلم شجرة الحب،
 وغابة الآس، والعشب والبساتين:
 شَجَرُ الْحَبِّ بِقَصَابِينَ آخَى
 شَجَرُ الْمَوْتِ بِبَيْرُوتٍ، وَهَذِي

غَابَةُ الْآسِ تُؤَاسِي

غابة النَّفْيِ، - كما تدخلُ قَصَابِينَ في خارطةِ

لغة وتراكيب غير نمطية وصور متشظية:

لغة الشاعر لغة غير نمطية، كشفت عن تراكيب فيها الخصوصية والتميز، وتشظت لتسفر عن صور ثنائية الأبعاد جدلية الامتداد.

وهنا نحصي بعض هذه التراكيب والصور:

(حاضنا سنبلة الوقت، ورأسي برج نار، ما الدَّمُ الضَّارِبُ في الرَّمْلِ، يا لَهَبِ الحَاضِرِ، مَزَقُ التَّارِيخِ في حُنْجَرَتِي، ما أَمَرُ اللُّغَةِ الآنَ وما أَضْيَقُ بابِ الأبْجَدِيَّةِ، خطانا خيطُ قَتْلِ، ضِيَعَتِ الأحْيَةُ فانحنى قوساً من الرعبِ، وامنحه الشفاهة من عطوس الفقهاء، جُثَّتْ يقرؤها القاتِلُ كالطُرْفَةِ، عبثاً أَسْتَقْرِئُ الخِيَطَ النَّحِيلِ، نسجت من صوتها قوسَ قزح، هذا الزَّمَنُ الثَّائِرُ دُكَّانُ جَلِّي، ويكون الموتُ خُبْرَ الشَّعْرَاءِ، ما يكتبه حبر الشجر، قمرٌ ينشق مربوطاً إلى سرة غولٍ من شرر، خطى الليل وحوش، وأنا أرفض أن أجعل من حزني طبلاً للسماء، وَتَسْتَقْطِرُ أحشاء السَّهولِ، شجر الحب، شجر الموت، غابة النفي، زمنٌ يخرجُ من قارورة الجَبْرِ وَمِنْ كَفِّ القضاء، زمنُ التَّيِّهِ الذي يَرْتَجِلُ الوقتَ ويجتَرُّ الهواءَ، وتاريخي مَهْوَايَ، وميعادي حريقي، أَعْضَائِي غَابَتْ قَتَالِ، آخِرُ الْعَهْدِ الذي أَمَطَرَ سَجِيلاً، وإله النخل، يجثو لإله من حديدٍ، وأغني شهوة الرَفْضِ، فَلَكُ الزُّهْرَةُ خلخالٌ لِإِيَامِي، والجَدْيُ سِوَارٌ، غَطَّوْا بضوءِ المطرِ العاشقِ وَجْهَ الْأَقْحَوَانِ، أحتضنُ العَصَرَ الذي يأتي، كأنَّ الطَّيْرَ غُصْنٌ، وكأنَّ الأرضَ طِفْلاً، والأساطيرَ نِسَاءً).

ثانياً: المنحى التراثي في قصيدة "عابرون في كلام عابر" لمحمود درويش:

تبدو الرموز التراثية واضحة في هذا النص، وخاصة الرموز الدينية منها متمثلة في قصة بني إسرائيل مع الرسل ومع العجل ومع الهدهد، كما يظهر توظيف أعلام بارزة من التراث، والتوظيف التراثي للواقعة التراثية.

يتخذ التضمين التراثي في هذه القصيدة شكلاً آخر مما يعطيها بعداً دلالياً عميقاً الغور واتساعاً مثقلاً بالمعاني والظلال، ويتمثل هذا الشكل في توظيف ما يسمى بالحادثة التاريخية^١ (١٩) فتاريخ بني إسرائيل مع الأنبياء حافل بما يعطي صورة عن دواخلهم وما طبعت عليه من الشر والقسوة، فهذا

^١ مجاهد، أحمد، أشكال التناص الشعري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ٢٠٠٦م)، ص ٣٠.

النص يقوم على ثنائية جدلية هي صراع الحق والباطل، وينبثق من هذه الثنائية ثنائيات فرعية هي:

الخير / الشر

الحقيقة / الزيف

الثبات / الزوال

أصيل/طارئ

ماضي / حاضر

يبدأ النص بعامل الزوال، فهذا الخصم لا يملك إلا الأسماء، لا جذور له ولا أصل، إنه طارئ مستلب للأرض، ففعل المغادرة شيء حتي:

أيها المارون بين الكلمات العابرة

احملوا أسماءكم وانصرفوا

وأسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وأنصرفوا

إن القصيدة تمتد تاريخيا عبر الماضي، هذا الماضي عميق زمنيا، لكنّه ونظرا لعدم مشروعيته، ما هو إلا ساعات في نظر الشاعر، وما كل الأحداث الماضية إلا كلمات عابرة، لم يحفظها سجل ولا كتاب، وإنما هي كلمات ذاهبة مع أدراج الرياح.

ونلمح هنا أن عامل الزمن قد بنيت عليه هذه القصيدة، لكنه عامل هدم للطارئ، وعامل إيجاب للأصيل، فالمكان لأصحابه، وما سيأخذه الطارئ هو ما تحمله الذاكرة من لون وشكل وصور. فالثبات للأصيل وأرضه التي مهما صغرت، فهي قادرة على العطاء والنماء، فالحجر منها متوالد متجدد ليطاوّل في تراكمه السماء، فيكون سقفا لها.

"يوظف الشاعر التراث في صورة أقنعة رمزية، يستحضر بها المواقف المصاحبة للتجارب التي تم خوضها وما يحيط بها من إحياءات وظلال"،^١ ويتصل من خلالها الماضي بالحاضر، فالبحر هو بحر النجاة الذي مرّ به بنو إسرائيل زمن موسى عليه السلام، لكنه الآن بحر من الوهم والخيال. ويستمر الحضور الزمني من خلال سحق ماضي الطارئ، فوقتهم كان مرورا وعبورا، وليس لبثا وبقاء، وهنا يتأكد عامل الزوال في مقابل الثبات، لأن ما يثبت هو الحق، وما يذهب فهو الباطل:

أيها المارون بين الكلمات العابرة

منكم السيف - ومنا دمنا

^١ العظيمة، نذير، المعراج والرمز الصوفي، (بيروت: دار الباحث، ١٩٨٢م)، ص ٨٢

منكم الفولاذ والنار- ومنا لحمنا

منكم دبابة أخرى- ومنا حجر

منكم قنبلة الغاز- ومنا المطر

ويعزز الشاعر عامل الزوال من خلال ثيمات الباطل/ الشر، فالطاريء هو المغتصب للأرض بقوة السيف والسجن والنار والدبابة والقنبلة، وحياته اللهو والرقص، في مقابل الأصيل: الدم واللحم والحجر والمطر وحياته الرباط.

وكان الاستخدام اللغوي للمفردات معززا لهذه الجدلية، وهذه اللغة لم تتوقع منعزلة،^١ بل تفجرت

عن منظومة تجلى من خلالها ثنائية الحق/ الباطل في تصوير في متعدد الزوايا والأبعاد. عوامل شر من الطاريء في مقابل عامل خير للأصيل، فالدم عطاء واللحم تضحية والحجر بناء والمطر نماء.

ويتوجه الشاعر توجهًا إنسانيا، فكلّ البشر تحملهم الأرض وتظلم السماء، ويتنفسون الهواء، فهم في العيش سواء، فلماذا يكون اغتصاب الحق والاعتداء؟، والأرض قد شربت دماء الشهداء، وأزهت وشاهها النماء، فالأصيل الذي ضحّى وبذروسقى، فحقّه أن يعيش كما يشاء. ويركز الشاعر على عنصر الزمن المغبون من خلال تكرار ثيمة: (أيها المارون بين الكلمات العابرة)، ويعززه بما يرسّخ الزوال/ الشر: كالغبار المزمروا، لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة. ويجلي الشاعر جوهر القضية، وهي الأرض كحق يثبته الماضي، ويرسخه الحاضر، ويبشر به المستقبل، فهذه الأرض تزرع بالقمح وتسقى بالعرق، فتشع حياة ينعم بها الطير والإنسان. ويلجأ الشاعر من خلال لغة مقتدرة إلى جوانب تصورية وشكلية: (كالغبار المر، كالحشرات الطائرة / زوال، حجر وحجل / ثبات).

ويستعير الشاعر طقس ديني، فالهدهد وقصته مع سليمان معروفة، وتوظيفها هنا كإضاءة أمل في الانتصار، فالهدهد كان بشارة لسليمان عليه السلام وانتصارا مستقبليا. إن توظيف الشاعر لهذا الطقس التراثي يقوم على فلسفة ذات أركان ثلاثة متعاقبة هي: الماضي والحاضر والمستقبل، أما الهدف الفني، فهو نقد واقع الاستلاب وكشفه والثورة عليه، والتطلع إلى المستقبل.^٢(٢٢)

^١ قاسم، عدنان، التصوير الشعري، المنشأة الشعبية، (طرابلس الغرب، ط١، ١٩٨١م)، ص ١٣١

^٢ فتوح، أحمد، التشكيل بالموروث في الشعر العربي المعاصر، مجلة شعر، عدد ١٧، أكتوبر ١٩٧٩م، ص ٩٣

ظهر تركيز الشاعر على الفعل بشكل مكثف في بعده الحق: (نعمل، نربيه، نسقيه، ما ليس يرضيكم)، وكلها في صورة المضارع، أما الباطل: (مروا، ولا تمروا، فخذوا، وأعيدوا)، وكلها في صورة الأمر ما عدا فعلا واحدا في صورة النهي:

أيها المارون بين الكلمات العابرة

كالغبار المرّ مروا أينما شئتم ولكن

لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة

وتتواصل ثنائية الحق/ الثبات، والباطل/ الزوال، وتعانق الزمن في انسياب، فزمن الباطل مرهون بال لحظة، وهو زمن الوهم وعدم الشرعية والإبادة، وزمن الحق زمن الثبات، زمن وطن يعطي، خالد في ذاكرة أصحابه وشعب يضحي.

ويبرز طقس تراثي متمثل في (العجل) وقصته المعروفة، لقد شرّعوا عبادة ما هو باطل مثلما شرّعوا استلاب وطن ليس من حقهم بقوة السلاح.

أبرز الشاعر أثر الفعل في تعزيز الزوال/ الباطل، فعل الأمر: (كدّسوا، وانصرفوا، وأعيدوا، فانصرفوا)، وفعل الثبات/ الحق، الفعل المضارع: (ما ليس يرضيكم، ينزف، يصلح):

أيها المارون بين الكلمات العابرة

كدسوا أوهاكم في حفرة مهجورة، وانصرفوا

وأعيدوا عقرب الوقت الى شرعية العجل المقدس

تأتي الحركة الأخيرة في النص لتعزز الزوال للباطل، إذ بدأت بثيمة الزمن / اللحظة، وختمت بها: (أيها المازون في الكلمات العابرة)، مع استخدام مفردات الزوال: (أن أن تصرفوا، ولا تقيموا بيننا، أن أن تنصرفوا، ولتموتوا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا، فاخرجوا من أرضنا من برّا..من بحرنا من قمحنا..من ملحنا..من جرحنا.. من كل شيء، واخرجوا من مفردات الذاكرة).

وإذا كان الزمن / اللحظة للباطل، فالزمن الممتد للحق: (فلنا في أرضنا ما نعمل، ولنا الماضي هنا، ولنا صوت الحياة الاول، ولنا الحاضر والماضي والمستقبل، ولنا الدنيا هنا...والآخرة).

تتعانق الأزمنة لتتبع بنصرة الحق، بينما يجتث زمن الباطل، ليؤكد الزوال والنهاية:

أيها المارون بين الكلمات العابرة

أن أن تنصرفوا

وتقيموا أينما شئتم ولكن لا تقيموا بيننا

أن أن تنصرفوا

لقد أعطى الشاعر للنص قوة الانفتاح على التأويل من خلال مخاطبة الإنسانية عامة، ومن خلال ما أضاف

من فنون المعرفة والفكر والإبداع في إطار تجربته الفنية والحياتية المشتعلة وانتقاله إلى نمط جديد من الإبداع.

لقد كانت القضية منبع إلهام وبؤرة التجربة ومنطلق التجاوز إلى آفاق إنسانية أرحب وأغنى وأشمل.

وتعامل الشاعر مع موضوعه الكبير بذكاء ورؤيا ومعرفة أهلت شعره لأن يرتفع بها وترتفع به إلى آفاق الإنسان، فلا ينحصر الشعر بحدث عابر ولا تنحصر القضية بوقائع مهما تتفرد ويعزلها النظر. وقد مزج بين الذات والقضية التي تجردت من راهنتها وأصبحت جزءاً من وجع الإنسان يتفاعل معه من منظور يحقق المعادلة المفقودة بين الشعر والموضوع الكبير.

وهو يشتغل على هندسة معمارية في اللغة، وكذلك في الصورة الشعرية، وقد كان حريصاً على الإتيان بالمعاني العالية الجديدة التي أخذت طابعا إنسانيا كونيا، فلم تعد قصيدته تشتغل على خصوصية الجرح الفلسطيني وإنما ارتقت إلى القيم الفكرية والإنسانية فيما يخص حياة الإنسان في كل مكان.

وكان لا بد لصاحب هذا المشروع من الإحاطة بمتطلبات نجاحه، ولعل أولى المتطلبات احترام الذات الإنسانية الشاعرة وهو احترام يوفر لها ألا تقع في شرك التزلف والنفاق والمدح والتكسب.

ثالثاً: المنحى التراثي في قصيدة "طائر الفاو" لنذير العظم:

وظف الشاعر أسطورة عربية تتحدث عن طائر العنقاء الذي أحرق نفسه ونهض من رماده متجدداً، وهي أسطورة تقابل طائر الفينيق عند الغرب (٢٣)،^١ تفاعلت هذه الأسطورة في لاوعي الشاعر مع حلمه: ليقوم عليها بناء القصيدة.

هذا الطائر ينطلق من أعماق الماضي مخترقاً الزمان باتجاه المطلق، وما طائر الفاو في بنية القصيدة إلا طائر حضارة كندة، وما حضارة كندة إلا رمز الحضارة العربية التي تتجدد أشكالها بصورة إيجابية، فأسطورة طائر الفينيق تكشف عن رؤية الشاعر وتطلعاته إلى المستقبل.

إن القصيدة في حركتها الأفقية تمتد تاريخياً نحو تلك الأسطورة التي هي طائر الفاو، لترتبط تلك الحقبة حين كان للعرب حضارة في مأرب وكندة ومدائن صالح والبتراء وبعبلك وتدمر، وبين الفترة

^١ خفاجة، محمد صقر وبدوي، أحمد، هردوت يتحدث عن مصر، (القاهرة، ١٩٦٦م)، ص: ٧٣

الحالية التي يتعزز فيها ذلك الماضي من خلال كشوفات أثرية من مثل مدينة الفاو في وادي الدواسر.

حييت يا فاو الدواسر هل جئت من زمن مغاير؟

فالزمن هو محور النص ونواته، ويتمثل هذا الزمن في ثنائية الماضي والحاضر التي ظهر مع بداية هذه القصيدة، فالشاعر حين يحيي الطائر "حييت يا فاو الدواسر"، فهذا يشعر بالحضور، إلا أن الشطر الثاني "هل جئت من زمن مغاير" يرسخ معنى: الغياب/ الماضي.

فالماضي الامتداد والتشكل والقدرة، والحاضر الجمود والانهيار والضعف:

ماذا أقول لجمرة بقيت على شفتي تحاذر

أنا شاعر علق اللهب بقلبه فمتى يغادر

ويتعزز عنصر الزمن في ثنائيته الماضي والحاضر، وما ينبثق عنها من دلالات فرعية: القوة والضعف، فما بعلبك وتدمر والبتراء ومدائن صالح إلا قوة الماضي في مقابل تفسخ الحاضر:

في بعلبك نسيت أمس عبايتي فوق المعاصر

وتركت قلبي في محافل تدمرت تحت القناطر

وبترت في البتراء أغنييتي من الصخر المكابر

ونلمح ما وظف الشاعر من الصيغ الأسلوبية التي لا تقف عند المعنى العادي، بل تتجاوزها إلى معان بلاغية، تبرز قلق الشاعر من الحاضر ووثوقه بتأثير الماضي، فالكلمة وهي دور الشاعر تشكل نقطة البدء لفعل خلاق (٢٤)^١ تتقابل من خلالها وتتجاوز وتتجاوز من خلالها الثنائيات.^٢

هذه الصيغ الأسلوبية تصور الحركة النفسية التي تسري في القصيدة، فالجمل الخبرية والإنشائية بما تضمنته من تساؤل ونداء وطلب وتحذير وتقدير وإخبار وتوكيد تعبر عن هم الشاعر باعتباره الإنسان العربي، وجعله هذا ينتقل من الحديث عن رموز القوة إلى أعماق نفسه:

أعقرت ناقة صالح فتقسمت جسمي الخناجر

وتجرعت بثري السموم وعطلت روعي الكبائر

قل كيف يأتي بالولادة ميت الأرحام عاقر

^١ كرورانسوم، جون، الشعر كلغة بدائية، ضمن كتاب الأديب وصناعته، إشراف روي كاردن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص ١١٢.

^٢ السعافين، إبراهيم، نظرية الأدب ومغامرة التجريب، ج ٢، ص ٣٠٨.

وتظهر رغبة الشاعر في التوحد مع الطائر، ويبدو ذلك كمنحى صوفي من حيث الرحلة الشاقة في أعماقه والمجاهدة والسهر والتضحية، لكن يبقى حاجزا بينهما، لعجز الشاعر أن يكون صورة لسلفه في قوتهم، ويكتفي بالشكوى إلى ذلك الطائر:

يا طائر اللهب ابتكر لي جوهرًا فوق الجواهر
ماذا تقول لجمرة في القلب تسطع والمحابر
أنا معاوية المليك أقوم من موت الحواضر؟

وفي إطار الضراعة والشكوى مع الإحساس بالضعف، تشع في ذهنه صورة قوة الماضي في الحاضر، ويكاد يتحد مع رموز الماضي إلا أن الواقع يبسط سيطرته، فماذا تفعل المباخر في مقابل قوة العساكر:

هذي العلامات الأخيرة اسمعي وقع الحوافر
جاءت إليك من القرون تهضي في حلم شاعر
جاءت كأن النجم لم يغرب وربيع الحي سامر

إن غياب القوة هو العامل المؤثر في نفس الشاعر، وهو رغم محاولته أن يبحث عنها في الماضي، إلا أنه يبقى معزولا عنها بسلطة الحاضر، فالجدلية قائمة، لكنها جدلية طبيعة الحياة، فمن الحياة إلى الموت ومن الموت للحياة:

هل تسترد ظلال ذاكرتي شموسي لا تناور
وكتائب مرسومة بالظل في وهج المخاطر
تلج الحياة الموت والموت الحياة فمن يكابر؟

ويحاول الشاعر تجاوز اللحظة الراهنة معتمداً الجمل الطلبية من مثل: النداء والمناجاة، والجمل الخبرية التي تؤكد القدرة على تجاوز اللحظة وحياسة القوة الغائبة، وبحر الشاعر في الماضي مسقطاً مشاعر الخيبة على الحاضر من خلال أساليب التأكيد والتقرير الذي بدأه بالحديث الذاتي في إضافة الضمائر (أنا)، وبالحرف (أن): مع سريان المتقابلات في جدلية عميقة: ويقيم الشاعر هذا التأكيد ضمن سلسلة من الأضداد والتقابلات، وهنا الزمن يحكم دورته من خلال استغراق الشاعر في حلمه:

وخرجت من ذهب الدمالج والخواتم والأساور
ورفعت فاو الحضارة أيان يا فاه الموت فاغر
إني نفذت من الخروم حضارة في شكل طائر

إن قدرة الشاعر تظهر في أن له لغته الخاصة يبدعها وتبدعه، يمتلكها ويتصرف بها كما شاء^١، وتتجلى قدرة الشاعر في التصرف بالمعجم اللفظي القديم، فقدرته الشاعر تتميز بتشكيل علاقات جديدة مذهلة تتجنب عنصر التوقع أو الحزر، لتفجأنا بتلك العلاقات التي كان باعثها الإيقاع الخفي في نفس الشاعر الذي انبعثت منه القصيدة عملاً يتدفق من وعيه ولا وعيه^٢. فالحقول الدلالية أبرزت ثنائية الماضي/ القوة، والحاضر/ الضعف، فالنور والنار وما يتصل بهما، والرموز الحضارية، ودلالات القوة المادية، ودلالات القوة الروحية، هي عناصر قوة في مقابل دلالات الضعف المباشر ودلالات الضعف الروحي. إلا أن عناصر القوة كانت أعلى صوتاً، مبشرة بأمل المستقبل، خاصة أن عناصر الضعف تدخل في جدلية مع بشائر التحول والتجدد.

الخاتمة

شكل التراث عنصراً بارزاً في المتون موضع الدراسة، ولكن اختلفت طريقة التوظيف مع اتخاذها بعداً متطوراً، فلم يعد التراث متقوقعاً في شكل تقليدي، وإنما اتخذ مسارا حداثياً يتلاءم مع تطور النص من ذلك المنظور أيضاً، وبالنظر للتراث في المتون موضع الدراسة، نجد رابطاً يجمع بينها:

- الزمن: ظهر التركيز على الزمن في النصوص، ولا نبالغ حين نقول أن النصوص بنيت عليه وفق ثنائية جدلية انبثقت منها ثنائيات فرعية، فمن الحلم والواقع عند أدونيس إلى الماضي والحاضر عند محمود درويش ونذير العظم.

- الطابع الإنساني الكوني: انطلقت النصوص إلى فضاء الكونية مع وجود خيط يربطها مع الذات، فمن الألم والأمل عند أدونيس إلى الخير والشر عند محمود درويش والحلم والعمل عند نذير العظم.

- محور التراث: انتقي الشعراء المحور التراثي بعناية ودقة، مما جعله يتماهى مع النص بما انبثق عنه من دلالات وهالات، فكان الموروث الديني والأسطوري والشعبي والنموذج البشري له الأثر الواضح في زخم النص ووخروج التجربة من بوتق الذات إلى الإنسانية.

^١ مايكل ريفاتير، معايير لتحليل الأسلوب، منشورات سال، (مريد: ١٩٩٣م)، ص: ١٢٣

هذا الكتاب ترجمة لفصلين من كتاب ريفاتير الشهير "أبحاث في الأسلوبية البنوية".

^٢ عياد، شكري، اتجاهات البحث الأسلوبي، (الرياض: دار العلوم، ط ٢، ١٩٨٥م)، ص: ١٢٨-١٢٩

فاستلهم الشعراء التراث؛ الذي يتحدث عن الواقع الأليم واللحظة المأزومة التي تمر بها الأمة العربية في الوقت الحاضر، ليذكر من خلاله الأمة بماضيها المشرق، وبحضارتها الإنسانية القوية، لعله يبعث في عروقتها الأمل؛ لتستعيد دورها الحضاري، وتنفض عن نفسها غبار الذل والهوان والتخلف، وتنبؤاً مكانتها بين الشعوب الحيّة. هذا التوظيف الفني أضفى على الصورة الشعرية دلالات مشعة ومتشعبة، فتحت النص على آفاق ممتدة واسعة، كونه يقوم على فلسفة ذات أركان ثلاثة متعانقة هي: الماضي والحاضر والمستقبل، أما الهدف الفني، فهو نقد الواقع وكشفه والثورة عليه، والتطلع إلى المستقبل.

إن إحياءات التراث في النص الشعري لم تكن ذات دلالة محدودة، بل هي دلالة ذات إحياءات ممتدة ورحبة شملت البنية الكلية للنص الشعري كله، وجعلت المفردات والعبارات تتعانق مع الصور الشعرية البارعة؛ لتنقل التجربة الخاصة والموقف من واقع الأمة المير إلى حلم الإنسانية المأمول.

لغة السرد في القصّ القرآني:

قصة سيدنا سليمان أنموذجاً

الدكتورة أروى محمد ربيع

قسم اللغة العربية كلية الآداب، جامعة جرش، الأردن

ملخص البحث

يعدّ القصّ في القرآن الكريم ركيزة قوية من ركائز الدّعوة الإسلامية، القائمة على الإقناع العقلي، والاطمئنان القلبي، لأنها المدخل الطبيعي الذي يدخل منه أصحاب الرسالات، والدعوات، والهداة، إلى الناس للتأثير والتغيير في حياتهم. جاءت هذه الدراسة محاولة للكشف عن أسلوب من أساليب القصّ القرآني وهو السرد، مظهرهً بذلك الإعجاز الفني، فأحداث القصّ القرآني هي أحداث حقيقة لا يدخل فيها الخيال، لذلك يعتمد الله توظيف جماليات الألفاظ، والدلالات، وإبراز التصوير الفني بتقنية عالية، لا يستطيع الفن الحديث بكل ما أوتى من إمكانيات وتقنيات من تصويره بالدقة نفسها، فالقصّ القرآني هو نقل حي للأحداث التي تتجسد في الزمان والمكان، فتظهر وكأنها ساعة ميلادها.

قسم البحث إلى المحاور الآتية:

- مفهوم السرد
- بعض ملامح القصّ في القرآن الكريم
- جماليات السرد في القرآن الكريم.

المقدمة

اللغة هي عبارة عن أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم^١، هذا التعريف ارتضاه كثير من العلماء، ورجّحوه على غيره من التعاريف، لأن الأصوات ما هي إلا رموز صوتية تنبئ عن مدلولات خاصة للتعبير عما يحتاج إليه الإنسان في حياته، سواءً أكان احتياجاً عادياً كشؤون الناس في حياتهم، أم كان احتياجاً ضرورياً كاحتياج الباحث للتعبير عن أفكاره لتوصيلها إلى أذهان الدارسين.^٢

^١ ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، (بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر، ط١ (د.ت.))، ص ٣٣.

^٢ انظر: أنيس، إبراهيم، اللهجات العربية، (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٠٠م)، ص ٦.

ومن المعروف أن القرآن الكريم نزل على سيدنا محمد بلسان عربي مبين، أخبرنا بذلك جلّ شأنه في غير ما آية كقوله تعالى: (وكذلك أنزلناه قرآناً عربياً)^١، وهذا يدل على أن اللغة العربية صفة لازمة للقرآن الكريم، لا تنفك عنه، والمعروف أن لغة العرب قبل القرآن الكريم لم تكن بمستوى واحد من الفصاحة والبلاغة، بل كان منها الفصح والأفصح، والردى والمستكره، أما لغة القرآن فأنزلها الله بلسان عربي مبين، فبلغت الذروة في الفصاحة والبلاغة، لذلك جاء معجزاً بعباراته، وألفاظه، وأساليبه، وإن كانت مفرداته من جملة مفردات اللغة العربية، إلا أنها تختلف عنها بما تحمله من دلالات جديدة لم تكن مألوفة من ذي قبل.^٢

فإذا كانت اللغة وسيلة التخاطب بين الأفراد، فإن لغة القرآن الكريم هي وسيلة التخاطب بين الأفراد والمولى عز وجل، لذلك نجدها ترتقي بأسلوبها، وطريقة تركيبها، واختيار ألفاظها، فيها تحدي الله البشر جميعاً على أن يأتوا بسورة منها بقوله تعالى: (فأتوا بسورة من مثله)^٣، ومن هنا ظهر تمييز لغة القرآن عن لغة العرب، فلغة القرآن تحمل بين طياتها إعجازاً بما اشتملت عليه من سحر البيان، ودقة الصنع، وبديع الإحكام، وبما تركه في النفس من أثريتاً من فيض المعاني القدسية، والأسرار الربّانية، والتراكيب الجديدة، والأساليب المختلفة، التي لم يعهدها العرب. فأسلوب القرآن مخالف لما هو متعارف عليه عند العرب من أساليب الكلام^٤، فلا هو من قبيل الشعر، ولا من قبيل السجع، أو القصص، أو الخطب، أو الرسائل، بل هو مغاير لكل هذه الأساليب من حيث التركيب، والغرض المرجو منه، وبالتالي فهو مغاير للغة العرب، لأن أسلوب القرآن متميز بذاته عن كل الأساليب المعروفة، وهذا ما يسمح لنا القول بأن لغة القرآن مغايرة للغة العرب! بمعنى أن لغة القرآن تتشابه مع لغة العرب في ظاهر اللفظ، وتختلف في الجوهر والمبنى، فلغة القرآن هي لغة الحياة التي تتجدد وتستمر بوجود الحياة، وهذا ليس غريباً إذ تعهد الله بحفظ اللغة من خلال حفظ هذا الدين بقوله: (إننا نحن نزلنا الذكر، وإننا له لحافظون).^٥

من هنا جاءت فكرة هذا البحث للحديث عن لغة السرد في القصّ القرآني، وبيان اختلاف أسلوب القصّ من حيث السرد واللغة في القرآن، عن أسلوب القصص المألوف لدى

^١ سورة طه، الآية/١١٣.

^٢ انظر: عبد الرحيم، عبد الجليل، لغة القرآن الكريم، (بيروت: مكتبة الرسالة الحديثة، (د.ت)، ص ٩.

^٣ سورة البقرة، الآية/٢٣.

^٤ عبد الرحيم، المرجع السابق، ص ١٠.

^٥ سورة الحجر، الآية/٩.

العرب، والقائم على المبالغة لأجل التشويق وإتمام الفائدة، وإعمال الخيال. فالقصّ القرآني فكما هو معلوم لم يخرج عن تصوير الواقع إذ لم يلجأ إلى الخيال في انتقاء الشخصيات، وتوزيع الأدوار، وتطوير الأحداث من خلال الألفاظ والمعاني الموظفة لتصوير الفكرة، هذا ما أكّده سبحانه وتعالى في مواضع كثيرة كقوله: (وبالحق أنزلناه وبحق نزل)،^١ وقوله: (نحن نقصّ عليك نبأهم بالحق).^٢

فالحق من أهم خواص السرد في القصّ القرآني، فهو ليس عملاً فنياً خالصاً، بل هو قصّ يهدف إلى غاية أساسية تقوم على أخذ العظة والعبرة، وهذا واضح بقوله تعالى: (لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب ما كان حديثاً يفترى).^٣

القصّ القرآني أسلوب من أساليب الدين لنشر الدعوة عن طريق قوة البرهان، وشدة التأثير. إذ تترك أحداث القصّ أثراً واضحاً في قلوب المتلقين من خلال الألفاظ التي تختار لنقل السرد بقالب بديعي يخاطب العقل، وينتج الصدور، ويوظف الحق للاستدلال على عظيم قدرته، فهي حقائق مسلمة، القاص فيها هو مبدع هذا الكون.

وهذا ما أكّده سيد قطب بقوله: "إن القصّ هو وسيلة من وسائل القرآن الكثيرة إلى أغراضه الدينية، فالقرآن الكريم كتاب دعوة دينية، والقصّ إحدى وسائله لإبلاغ هذه الدعوة وتثبيتها".^٤

وبناءً على هذا القول تتوصل الباحثة إلى أن القصّ القرآني خضع في موضوعه وطريقة عرضه، وإدارة حوادثه، لمقتضى الأغراض الدينية، مع بروز الخصائص الفنية والجمالية، لأن الجمال هو أداة مقصودة للتأثير الوجداني.

وقبل الخوض في جماليات اللغة السردية في القصّ القرآني لا بد من توضيح مفهوم السرد.

مفهوم السرد لغةً واصطلاحاً:

السرد في اللغة هو: مقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متّسقاً بعضه في إثر بعض،^١ وفي صفة كلامه عليه الصلاة والسلام لم يكن يسرد الحديث سرداً أي يتابعه ويستعجل فيه وسرد القرآن: تابع قراءته.

^١ سورة الإسراء، الآية/١٠٥.

^٢ سورة الكهف، الآية/١٣.

^٣ سورة يوسف، الآية/١١١.

^٤ قطب، سيد، التصوير الفني في القرآن، (بيروت: دار الشروق، ١٩٨٢م)، ص ١٤٣.

والسرد في تاج العروس هو الخرز في الأديم، والسَرْد: (نسج الدِّرع) يعني تداخل الحلقي بعضها ببعض. والمِسْرَد: هو المثقب.^٢

والمعنى اللغوي للسرد يؤكد على صورة الاتساق، والدقة في تقديم الشيء، ومن هنا فإن دور الذات (السارد) تبدأ من اللحظة الأولى للعمل السردى، هذه الذات التي تأخذ بالبحث عن وجودها وفعلها المتميز فيما تنتجه، ولعل هذه الذاتية ومحاوله خروجها عن المؤلف لدى سيدنا داود في صناعة الدروع هي التي تفسر توجيه الله جل وعلا له كيف يسرد هذه الدروع حتى تخرج بصورة تتوافق وطبيعة الجندي الذي يستخدمها.

أما المعاني الاصطلاحية للسرد (Narratology) وما يمثله، فقد أجمعت هذه المعاني على ما هو جوهري في هذه العملية، ومنها: الحكى، واللغة، والحدث، والخيال، والسارد، والمسرود، والمسرود له، وغير ذلك.^٣

ويعرف جيرار جينت السرد بقوله: "هو عرض لأحداث أو لمتواليات من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بوساطة اللغة وبصفة خاصة بوساطة لغة مكتوبة، ولا تهتم بمجرد عرض الموضوع، وإنما بالإقناع العاطفي، وإشعار القارئ بما يريد أن يشعر به".^٤

أما باختين فيقول: "السرد هو التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكى، كمرسله من مرسل ومرسل إليه".^٥ فالسرد ذو طبيعة لفظية لنقل الرسالة والمعنى اللغوي للسرد في العربية يتوافق مع ما قدمه غير العرب لهذا المفهوم، فالسرد ظاهرة إنسانية يعيشها الإنسان في أي زمان ومكان بروح إنسانية واحدة.

^١ ابن منظور: لسان العرب، (بيروت: دار صادر، ج ٣)، ص ٩٧، مادة (سرد).

^٢ الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: علي شبري، (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر، دت، ج ٥)، ص ٧٨، مادة (سرد).

^٣ شاته، ناصر جابر، "أنماط السرد في تراثنا العربي"، جملة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد (٢١)، العدد (١١٢)، ٢٠٠٧م، ص ٨.

^٤ جينث، جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد سعيد، تقديم سعيد يقطين، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م)، ص ٢٨.

^٥ باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمد البرادة، (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٨٧م)، ص ٤٣.

والسرد في معجم مصطلحات نقد الرواية هو: "عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة، وبهذا يكون السرد من التقنيات الإبداعية التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية".^١

وعليه يمكن القول بأن جوهر العملية السردية يقوم على إعادة تشكيل الواقعة الحقيقية أو الخيالية، والطريقة التي يتم بها وصف الأفعال بعلاقاتها المختلفة وتشعباتها، وتقع مهمة انتقاء الآليات والتقنيات في توصيف الأفعال وتوصيلها إلى المتلقي على عاتق السارد، الذي يحدد من خلال إدراكه للحكاية الكيفية التي يتم بها نقل الواقعة. فالسرد إذًا هو الذي يوظف اللغة جمالياً لتحويل الحكاية إلى فن لغوي خالص.^٢

بعض ملامح القصّ القرآني الكريم

القصّ القرآني قصص صاغها الله سبحانه وتعالى لتكون مثلاً للناس، فهي ليست فناً خالصاً بل هي نوع خاص من القص جاءت لتضرب للناس الأمثال والعبرة ليهتدوا إلى صراط مستقيم. ولكنها جاءت بطريقة فنية تتماشى مع أحدث ما وصل إليه الفن القصصي كما يرى ثروت أباطة،^٣ إلا أن للقصّ القرآني خصوصية تميزه عن غيره من أشكال القص العام، إذ يعتمد على المكونات السردية في بنائه، ويؤسس سلسلة متكاملة ومتداخلة من الوقائع والأحداث والشخصيات والخلفيات الزمانية والمكانية، ليجعل منها مادة حكاية يرسلها المرسل الذي يملك المعرفة بنفسية المتلقي، فيصبح المتلقي هو الآخر مشارك فعال في تأسيس وبناء الحدث، لكونه حاضراً قبل إنتاج الرسالة في ذهن المرسل.^٤

فالقصّ القرآني بُني بناءً محكماً من لبنات الحقيقة، بعيداً عن جماليات الخيال، مؤكداً هذا قوله تعالى: (إن هذا لهو القصص الحق)،^٥ فأطلق بذلك على ما حدث به من أخبار الأمم السابقة لفظ (القصص) وأعطاه صفة الحقيقة، فهي الأحداث التي حدثت بصدق لا يخالطها أي

^١ عبد الله إبراهيم: السردية العربية، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م)، ص ٩.

^٢ إبراهيم، عبد الله، المرجع السابق.

^٣ أباطة، ثروت، السرد القصصي في القرآن الكريم، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٩٣م)، ص ٦-٧.

^٤ انظر: الجابري، محمد عايد، "القصص في القرآن"، من ملفات الذاكرة الثقافية، العدد (٤٧)، ص ٢٧.

^٥ سورة آل عمران، آية/٦١.

خيال، بمعنى أن القصّ القرآني يُبنى في هيلكه على الحق، ويتأسس في سرده على الحقيقة، وهذا ما يختلف به عن القص الفني.

فالحق هو أبرز ملامح القصّ القرآني، وأحداثه لا تخرج عن الحقيقة التاريخية، بل تصور الحق تصويراً بارعاً يتمشى مع عظمة القرآن الكريم في خطابه مع الآخر، من خلال اللغة التي يوظفها الله سبحانه وتعالى لنقل القصّ وأحداثه بقالب فني يثير الانتباه – ولا عجب – فإنه تنزيل من السماء.

لذا فإن لغة السرد تتماشى مع أحدث ما وصل إليه الفن القصصي في التأثير، فنجد كما يقول ثروت أباطة: "التفصيل حيث لا بدّ من التفصيل، والإيجاز حيث لا بدّ من الإيجاز"،^١ وبيان كيفية الانتقال في السرد القصصي من حدث إلى حدث بسرعة خاطفة مع الحفاظ على الترابط الداخلي للحدث، فيشعر المتلقي وكأنه يشاهد مشهداً سينمائياً قبل أن يعرف العالم السينما كما يؤكد سيد قطب،^٢ فهي صور متتالية تنهر لها الأنفوس، وتتابعها الأعين بنفس تَوَاقُع المعرفة ما سيحدث بعد ذلك، فتظهر براعة الخالق في إعمال التصوير الفني من خلال توظيف اللغة المعبرة عن الحدث بألفاظ دالة لا يمكن استبدالها بأي لفظة أخرى، فلكل لفظة مدلولها الخاص، ومن هنا برز الإعجاز اللفظي والبياني في توظيف القرآن الكريم للغة خاصة تنظر إلى الأشياء والأحداث بشفافية عالية، فتشكلها تشكيلاً خاصاً، من خلال إحداث روابط لغوية جديدة، وخلق معاني فريدة لتلك الكلمات، إذ ترسم صورة مفعمة بالحياة، مليئة بالحركة، وإذا أضيف إليها عنصر الحوار تستوفي بذلك معالم الصورة الحسية والمعنوية، مضافاً إليها جمال الأسلوب الذي يجمع بين وضوح المعاني وكيفية التعبير عنها بألفاظ منتقاة، يتوقّر فيها المعنى الجرسى، ويظهر فيها النغم الذي يحرك النفس عند تصويره لهذه المعاني، الأمر الذي يبعث في السامع خشوعاً عظيماً، واستشعاراً بقدرة الله عز وجل وعلمه الواسع وهذا ما أكدّه الله بقوله: (نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن، وإن كنت من قبله لمن الغافلين)،^٣ وقوله تعالى: (قل نزلّه روح القدس من ربّك بالحقّ...)^٤.

^١ أباطة، ثروت، المرجع السابق، ص ١٢.

^٢ قطب، المرجع السابق، ص ١٤٤.

^٣ سورة يوسف، الآية ٣.

^٤ سورة النحل، الآية ١٠٢.

فالقَصَّ القرآني حقائق وضعت في قوالب سردية لتستويها النفوس البشرية، من خلال دقة التصوير الفني الذي يقوم على التميز في اختيار الألفاظ وتنسيق العبارات، المليئة بالحركة، ودقة النظم المنسجم مع نعومة الألفاظ الناشئة من تخير الكلمات، لبناء القصّ بهذه الطريقة المعجزة الخاصة به دون غيره^١

لغة السرد في قصة سليمان عليه السلام:

القصّ هو العنصر الغالب في سورة النمل، ابتداءً الله سبحانه وتعالى بالأحرف المقطعة (طس)، وهذه الأحرف التي جاءت في بعض فواتيح السور، تحمل نوعاً من أنواع الغموض بمعنى أن القارئ لا يفهم شيئاً وراء ظاهر الحروف، لذا ذهب كثير من العلماء إلى أن هذه الحروف تشكل علماً مستوراً، وسراً محجوباً، استأثره الله بعلمه، مع أنه يمثل خاصية من خصائص النص الديني الداعي إلى التأمل. ثم شرع الله في هذه السورة يقص قصص بعض الأنبياء كقصة موسى عليه السلام، وداود، وسليمان، لطمأنة قلب الرسول عليه الصلاة والسلام. وما يهمننا هو قصة سليمان عليه السلام التي تبدأ من قوله تعالى: (ولقد آتينا داود وسليمان علماً وقالوا الحمد لله الذي فضلنا على كثير من عباده المؤمنين)^٢ [سورة النمل: آية ١٥]. بدأ توظيف اللغة من خلال لام القسم التي تؤكد مع قد التحقيقية أن الله اعطى رسوله "داود" وولده "سليمان" علماً واسعاً يشمل العلوم الدينية والدنيوية، إذ جمعا بين النبوة والرسالة في الدين، والملك في الدنيا، كما جاء في تفسير ابن كثير،^٣ وأكد الله سبحانه بتسلسل السرد في الآيات التالية بقوله: (وورث سليمان داود)^٤ [سورة النمل: آية ١٦]، أي في الملك والنبوة، لما عُرف عنه من الحكمة والعدل.

بدأت أحداث القص بسرد قصة سيدنا سليمان بإعلانه للناس أن الله علّمه منطق الطير، وسخر له الإنس والجن والرياح، مُظهراً بذلك وحدة الكون عبر هذا السرد والتسلسل بطريقة دلالية مُعجزة، تتوفر من خلال عناصر السرد: كالمكان، وهو واد النمل، والأشخاص المتمثلة بسيدنا سليمان وجنوده، والحوار، من خلال حديث النملة مع قومها، والحدث وهو التسلسل بسرد أحداث القصة، إذ أن سيدنا سليمان يعرف منطق الحيوان النملة التي تكاد لا ترى، إذاً فهو يعرف لغة تلك المخلوقات الضئيلة الضعيفة.

^١ قطب، المرجع السابق، ص ٣٣.

^٢ سورة النمل الآية/١٥.

^٣ ابن كثير، المرجع السابق، ج ٢، ص ١٩٦.

^٤ سورة النمل، الآية/١٦.

وهنا إشارة إلى أن اللغة لا تقتصر على بني البشر، فالطيور في سمائها، والحيوانات في أرضها، لها لغة تتواصل بها بدليل (قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمتكم سليمان وجنوده، وهم لا يشعرون)، فالفعل قال مضاف إليه تاء التأنيث دلالة على استخدام النملة للغة معينة تتواصل بها مع قومها، ثم استخدام أسلوب النداء (يا أيها)، ثم توظيف فعل الأمر (ادخلوا) أي أن الله سبحانه وتعالى وظّف الجمل الإنشائية التي لا تحمل التصديق أو التكذيب بقوله قالت، أي أمرتهم النملة بالدخول إلى مساكنهم خوفاً عليهم من سليمان وجنوده بقولها (لا يحطمتكم)، والحطم هو الكسر في أي وجه كان، وقيل: هو كسر الشيء اليابس خاصة كالعظم ونحوه،^١ وهنا تظهر براعة القاصّ جل وعلا في توظيف دلالات خاصة ذات معنى معبر عن الغاية المرجوة، مظهرًا عنصر الصوت المتمثل بالقول، وعنصر الحركة المتمثل بالدخول وبحركة الجنود، وإظهار الجانب المعنوي المتمثل بقوله (وهم لا يشعرون)، فالنبي وجنده مسخرين للرحمة وإحقاق العدل لا يقدمون على أذى أحد، بمعنى أن لغة القرآن امتازت بدقة التراكيب، وبراعة التأليف، ومن اختيار الألفاظ، وما يختفي خلف دلالات، من معانٍ حيّة نتيجة لدقة اختياره للكلمات، والتفنّن في استعمالها، وهذا يتوافق مع قول ابن جني: "إن الألفاظ تكون أدلة على المعاني المرادة"،^٢ أي أنّ النملة نهبت قومها، ثم حدّرتهم، ثم اعتذرت عن سليمان وجنده، فما كان منه إلا أن تبسم ضاحكاً، وشكر الله على نعمته التي أنعم بها عليه وعلى والده.

ومن الملاحظ هنا أن "التداخل بين ظلال الكلمات والصور والإيقاعات، وظلال السّياق العام للنص الأساسي يبقى قاعدة لازمة لهذا الإنتاج".^٣

وبناءً عليه ترى الباحثة أن القرآن الكريم وظّف لغة خاصة تنظر إلى الأشياء، والأحداث بشفاقية عالية، تشكّلها تشكيلاً خاصاً، من خلال إحداث روابط لغوية جديدة، وخلق معانٍ فريدة لتلك الكلمات.

ينتقل عز وجل بالسرد وأحداثه من حديث النحلة مع قومها إلى مشهد آخر يظهر بقوله: "وتفقد الطير فقال مالي لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين" [سورة النمل: آية ٢٠]، بدأ السارد المشهد بإظهار صفات الشخصية أي شخصية سيدنا سليمان فهو الحكيم الذي يتفقد الرعية، و

^١ منظور: المرجع السابق، ج ٨، ص ١٧٤. مادة (حطم).

^٢ ابن جني، المرجع السابق، ج ٣، ص ٢٧١.

^٣ عبد الجليل، المرجع السابق، ص ٣٣١.

الملك الحازم والنبى العادل الذي ويحافظ على النظام، ويغضب لمخالفته، إلا أنه يلتمس للغائب عذراً، إذ يصور القرآن الكريم المعاني بالتعبير عنها بصيغة السؤال والجواب، فوظف أسلوب الاستفهام التصوري (التعيني) باستخدام (أم)، لما في ذلك من البيان والتأثير، فهو يدعو بها الأذهان للإنتباه إلى ما وراءها من معاني بقوله تعالى: (مالي لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين)،^١ ثم جاء بعد ذلك بالتماس العذر له، فقد يكون له سبب مبرر لهذا الغياب وإلا فله عذاب شديد. بقوله (لأعذبه عذاباً شديداً أو لأذبحنه أو ليأتيني بسلطان مبین).^٢

ينتهي هذا المشهد ويبدأ مشهد آخر بقوله عز وجل: (فقال أحطت بما لم تحط به، وجئتك من سبأ نبأً يقين)،^٣ هنا يظهر الهدهد معتذراً لسيدنا سليمان بعد غيابه، ومبرراً بأنه أطلع على أمر خطير!! وأخذ يحدثه عن ما شاهده بأسلوب الحكاية أي العرض المفصل لهذا النبأ، وسيدنا سليمان يحسن الإصغاء إلى الهدهد! هذا النبأ العجيب من مدينة "سبأ" إذ أن امرأة تحكمهم (بلقيس) وجميع أهل البلاد يدينون لها بالطاعة والخضوع، إذ أعطيت كل مقومات الجاه والعز، وسعة المال، ووفرة الرجال، ولها عرش عظيم مصنوع من ذهب، مرصع بالياقوت، وجاءت لفظة (العظيم) بقوله (ولها عرش عظيم) صفة للعرش لإظهار دقة الصنع، ولكن العجب لا يكمن في ذلك بل تعجب الهدهد في أنهم يعبدون الشمس، ويتعدون عن عبادة الله، وما هذا إلا بفعل الشيطان (زين) وهنا تظهر قدرة الله عز وجل بتسخيره كل ما في هذا الكون من موجودات لعبادته!! فالطير يستعجب كيف لهم أن يعبدون غير الله؟! فأخبر سيدنا سليمان بذلك ليدعوهم إلى عبادة الله جلّ وعلا.

يبدأ الله سبحانه وتعالى بعرض القصة عرضاً مثيراً، لما فيها من غرابة هذا الطائر الصغير (الهدهد) إذ يكشف عن مملكة غاب عن سيدنا سليمان مكانها، وهو النبي الذي سُخرت له الريح، والجن، و...! والجواب أن سليمان - مع ما سخر الله له من قوى - إلا أن أمره كان مقصوراً على ما أخبره به الله وإلا لكان قد ملك الدنيا، فالإنسان يبقى عاجزاً عن كثير من الأمور، لا يعلم إلا ما علمه الله.

^١ سورة النمل، الآية/٢٠.^٢ سورة النمل، الآية/٢١.^٣ سورة النمل، الآية/٢٢.

يتجلى أسلوب الحوار بالظهور أكثر فاكثراً بقوله (اذهب بكتابي هذا فألقه إليهم، ثم تول عنهم فانظر ماذا يرجعون...)، فأسلوب القرآن ما هو إلا: "الطريقة الخاصة التي انفرد بها القرآن في إفادة المعاني بالألفاظ"^{٣٦}، وكأن المعاني الإلهية سخرت لها الألفاظ تسخيراً، وجاء التعريف تابعاً لها يسير في ركبها: وظف أفعال الأمر (اذهب، ألقه، انظر). وهذا التوظيف لم يأت عبثاً، بل جاء ليظهر قوة سيدنا سليمان وحكمته في التصرف والتدبر لمعرفة كيف تتصرف هذه الملكة؟

وتظهر الآيات مكانة هذه المرأة وحكمتها، إذ لم تخف من كتاب سيدنا سليمان ودعوته، بل تصرفت بحكمة وروية، فجمعت ذوي الرأي والنصح وأشركتهم في الأمر بقوله عز وجل: (يا أيها الملأ أفتوني في أمري...)، إذأ سيدنا سليمان يدعو إلى دين الله، والملكة تستفتي قومها، والحكم عندها شورى.

وجمال اللغة التي وظفها سيدنا سليمان بخطابه يظهر جلياً، إذ يبدأ بقوله باسم الله الرحمن الرحيم، هذا التأدب في الخطاب والبدء بالبسملة، ثم الدخول بالغرض مباشرة أي الدعوة إلى الدين: (ألا تلعوا عليّ وأتوني مسلمين)، أي لا تتكبروا ولا تتجبروا عليّ، وأتوني موحدين، مسلمين!! استفتح الخطاب بالتشويق والترغيب، ثم ضمنه الوعيد والتهديد، فهو أسلوب بارع، أشعرها بقوة الخطاب، فطلبت المشورة!! أخذتهم العصبية فأظهروا ما بهم من قوة وبأس، إن أرادت الملكة القتال، بقوله تعالى: (قالوا نحن أولوا قوةً وأولو بأسٍ شديدٍ والأمرُ إليك فانظري ماذا تأمرين)^١، ولكن لفظه الأمر لك جاءت لإظهار الطاعة، وهي بحكمتها نهتهم إلى خطورة التعجل في الأمر باستخدام أسلوب التوكيد والشرط: (إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها)، فاختارت المسالمة كما جاء في تفسير الصابوني.^٢

والملاحظ أن اللغة المستخدمة في الحوار بدأت تعكس الجو النفسي لشخصها، إذ تظهر المرأة، من خلال شخصية "الملكة"، المرأة التي تكره الحرب والتدمير بطبيعتها، وتشهر سلاح الحيلة

^١ سورة النمل، الآية/٣٣.

^٢ انظر: الصابوني، محمد علي، التفسير الواضح الميسر، (دبي: مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠٠٢م)، ج٢، ص١٢٨.

قبل سلاح القوة، وتهيأ لمواجهة "الرجل" بغير العداة والخصام،^١ بقولها: (إني مرسلَةٌ إليهم بهديّة، فناظرة بمَ يرجع المرسلون).^٢

وينتهي المشهد.

يبدأ المشهد الآخر عند سيدنا سليمان، برفض هدية الملكة بلقيس، والاعتراف بفضل الله عليه: (قال أئْمَدُونَنِي بِمَالٍ فما آتَن الله خَيْرٌ مما ءاتاكم) أي أنه لا يقبل الهدايا، ولا يقبل منهم إلا الإسلام أو القتال!! واستخدم صيغة الأمر لتظهر مدى قوته ورفضه لموقفهم (ارجع إليهم فلنأتينهم بجنودٍ لا قبل لهم بها...)، فعلمت بلقيس بخبرتها أنه: لا يطمع بمال، ولا ملك، فقررت الذهاب إليه لتعلم عن أمر هذا الدين الجديد.

يعلم سيدنا سليمان بخبرهم، فيجمع جنوده، ويطلب منهم إحضار عرش الملكة قبل مجيئها مع قومها، بقوله: (يا أيها الملأ أئكم يأتيني بعرشها قبل أن يأتوني مسلمين)،^٣ وكأن غرض سيدنا سليمان من استحضار العرض هو التأثير على قلب الملكة ومن معها، لإحداث التأثير الديني والروحي، والاعتراف بوحدانية الله والدّخول في الإسلام دون قتال بل باقتناع تام.

(قال عفريتٌ من الجنّ أنا آتيتك به قبل أن تقوم من مقامك، وإني عليه لقويٌّ أمين)،^٤ هنا جاء دور الجن لتكتمل الصورة بإظهار الأهداف الدينية التي لا تريد أن يكون للجن قوّة. فيظهر رجل من المؤمنين تفوق قوته قوة ذلك العفريت يتعهد بإحضار عرشها بلمح البصر، وهنا إظهار لأهمية السرعة في الزمن، فدعا الله فحضر العرش، فما كان من سليمان إلا أن اعترف بفضل الله وقدرته. هذه الصورة البارعة تمثل لنا فكرة وحدة الكون، من خلال الملك النبي سليمان الذي سخر الله له كل ما في السماء والأرض والجن لتثبت ألوهية الله وحده لا شريك له خالق كلّ شيء.

ولكن حكمة سيدنا سليمان اقتضت لما جيء بالعرش أن يُغيّر فيه بعض الملامح والصفات، فلفظ (نكروا) بمعنى غيروا بقوله تعالى: (قال نكرو لها عرشها ننظر أتهتدي أم تكونُ من الذين لا يَهْتَدُونَ)،^٥ يختبر ذكاء الملكة وفطنها، هل تعرف عرشها أم لا؟

^١ أباضة، المرجع السابق، ص ٨٣.

^٢ سورة النمل، الآية/٣٥.

^٣ سورة النمل، الآية/٣٨.

^٤ سورة النمل، الآية/٣٩.

^٥ سورة النمل، الآية/٤١.

وكأن سيدنا سليمان أراد أن يوظف أقوى وأبدع وسائل الإقناع والتأثير.^١ أسلوب الحوار من خلال طرح الأسئلة، ومن ثم الإجابة، وهذا الأسلوب ما هو إلا وسيلة لإعمال العقل. فعندما دخلت سألها: أمثل هذا العرش عرشك؟ فأجابت: كأنه هو. وهنا تظهر حكمتها وفطنتها فلم تجب بنعم أولاً، وإنما قالت كأنه هو، وهذه هي المفاجأة الأولى لها.

ثم يتبعها بمفاجأة أخرى (وقيل لها ادخلي الصرح فلما رآته حسبته لُجَّةً وكشفت عن ساقها. قال: إنه صرحٌ مُمرّد من قوارير...)^٢. يأمر سيدنا سليمان بإدخالها الصرح الخاص به في قصره، إذا أقام فيه درجات مغشاة بالبلّور الذي تجري من تحته المياه، فعندما دخلت حسبت أنها ستخوض في الماء، فكشفت عن ساقها (قال إنه صرح ممرّد من قوارير) أي أنه زجاج يحول بين الماشي وبينه، وهنا دعاها سيدنا سليمان إلى عبادة الله عز وجل وترك عبادة الشمس من دون الله فأعلنت إسلامها بقولها: (وقالت إني ظلمت نفسي وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين).^٣ وهذا هو العرض الفني المعجز الذي يختلف في مبناه ومعناه عن القصة الفنية، فبالرغم من أن القصّ القرآني ينطوي على عناصر الفن القصصي المتمثلة بالأحداث والأشخاص، والمكان والحوار، واللغة، إلا أنه يؤلفها ويروها بعرض معجز رفيع، يعجز البشر عن تأليفه، فالقرآن الكريم يمسك من الموقف الحوارى بالعناصر الحية، والمشاهد البارزة، ليظهر الموقف ويحدد معالمه، ويكشف حقيقته، والمتلقي يملأ ما بينها من فراغات، فالقصّ في القرآن يبرز الإعجاز من خلال النظم، لأنه ينقل المشهد بأبعاده، وحركته، وصورته، والحالة النفسية في تلك اللحظة، معبراً عن قدرة الله عز وجل بتسخير مخلوقاته لخدمة هذا الدين ونشره من خلال المزج بين التوجه الديني والغرض الفني المنتظم الذي يثير انتباه القارئ.^٤

الخاتمة

إن القصّ القرآني لم يكن تاريخياً للحياة كلها وأحداثها، وإنما هو عرض لبعض المواقف، وكشف عن بعض الأحداث التي من شأنها أن تحدث في النفس أثراً، وتقيم في الضمير وازعاً، وتفتح العقل والقلب عن مواقع تستحق العبرة والعظة، فهو بشرى الصورة يأخذ من الحياة، ويتحدث للناس، فيحيون معه، وينتفعون به. فاللغة ما هي إلا مظهر من مظاهر الحياة لأي أمة تتكلم بها، فهي

^١ الخطيب، عبد الكريم، القصص القرآني في منطوقه ومفهومه، (بيروت: دار المعرفة للطباعة، ٢٠٠٤م)، ص ١١١.

^٢ سورة النمل، الآية/٤٤.

^٣ سورة النمل، الآية/٤٤.

^٤ قطب، المرجع السابق، ص ٢١٢.

صورة ومرآة تتجلى فيها معارفهم وثقافتهم وحالهم الاجتماعية، تتطور بتطورهم، ويعتبرها الضعف بفرقهم. أما اللغة العربية فنجدتها محتفظة بكيانها، ومتماشية مع ركب الحضارة، فهي اللغة التي نزل بها القرآن الكريم منذ أكثر من أربعة عشر قرناً، يتلى بها الآن، كما كان يُتلى، وكأنه نزل الآن، هذا هو السرّ الكامن من وراء خلود اللغة العربية من الاندثار والتغيير. وفي نهاية الدراسة نذكر أهم نتائج البحث:

١. إن اللغة العربية صفة لازمة لغة القرآن الكريم، إلا أن لغة القرآن تميزت بالإعجاز البياني بألفاظها، وعباراتها، وأساليبها وتراكيبها فأعجزت العرب عن الإتيان بمثلها.
 ٢. لا شك أن الأحداث التي يوردها القصّ القرآني هي الصدق الخالص، والحق الذي لا يأتيه الباطل، والسرد هي الوعاء الذي يوظف اللغة بقلوب فني جميل.
 ٣. على الرغم من إيجاز القرآن الكريم في سرد أحداث القصّ، إلا أن بلاغة اللغة، وقوة التصوير ظاهرتين بشكل بارز في القصّ القرآني.
 ٤. القصّ القرآني يسرد ما يراه مناسباً لأخذ العظة والعبرة، التي تنفع لخدمة الدعوة إلى الله وحده لا شريك له. ففي مثل قصص سردية متناصلة ذوات تراكيب معجزة من عند الله وظفت لغاية دينية خالصة، لا يخالطها الخيال.
 ٥. إن الحياة كلّها بأزمئتها، وأمكنتها، وأشخاصها، وأحداثها، حاضرة بين يدي الحكيم الخبير، وهذا ما مثلته قصة سيدنا سليمان لذلك جاء القصّ فيها متماشياً مع الحياة التي يحياها الناس ضمن دائرة المؤلف، متمازجاً مع قدرة الله المعجزة، ليكون القصّ قصاً مثمراً نافعاً.
- وأختم بعبارة (تنزه القصّ في القرآن الكريم أن يكون مجرد قصّ، وإنما هو أسلوب مميز لأخذ العظة والعبرة، ونشر الدين، وتذكير الإنسان بقدرة الله المطلقة في هذا الكون.

التاريخية الجديدة بين النظرية والتطبيق

دراسة تطبيقية على أخبار الأصمعي

الدكتور حسين محمد القرني

أستاذ الأدب العربي المساعد، جامعة الملك عبدالعزيز، جدة، المملكة العربية السعودية

ملخص البحث

ظهر منهج "التاريخية الجديدة" في أمريكا في كتابات ستيفن قرانبلت منذ منتصف ثمانينات القرن الماضي كمنهج بحثي له فلسفته الخاصة، ورؤيته في التعاطي مع الموضوعات التاريخية في الأدب، بيد أن الدراسات العربية لم تفد منه بشكل كبير حتى الآن؛ على الرغم مما تبشر به الأبعاد الفلسفية والمضامين الإجرائية في هذا المنهج. من بدهيات "التاريخية الجديدة" أن كتابة التاريخ عملية مستمرة، وأن التاريخ لا يعكس الحقيقة بتجرد مطلق؛ بل يتأثر بواقع كاتبه، كما يتأثر فهم قارئه بالواقع المعاش عند قراءته. ويعول "المؤرخون الجدد" على ما يعدونه "دوافع ثابتة" تؤثر فيما يُكتب ويُؤرخ، وأبرزها دافعا "السلطة" سياسية كانت أم ثقافية أم اجتماعية، و"الثروة" سواء اكتسبها الفرد أم الجماعة أم الطبقة الاجتماعية. ويولون اهتماماً خاصة بدراسة الثقافة السائدة في العصر الذي يُدرس من أجل الوصول إلى تفسير ما أسموه "شعيرة الثقافة"؛ إذ من خلالها تتبين الدوافع المادية والثقافية التي تحرك دوائر السلطات في المجتمع، وتنشأ "التفاوضات والتبادلات" النفعية لكل طرف. سيقدم هذا البحث تقييماً عاماً للمنهج، مبيناً فوائده وعيوبه عند التطبيق على تاريخ الأدب العربي من خلال دراسة نقدية للمرويات التاريخية عن الأصمعي وأخباره في كتب التراث الأدبي، والأنساب، وكتب اللغة، والتي لا تخلو من تناقض يستحيل معه أن تكون كلها صحيحة؛ تفسر سبب تلك التناقضات، وكيف يمكن أن تسهم "التاريخية الجديدة" في تقديم فهم جديد للأصمعي في سياقه التاريخي.

المقدمة

لا يخفى على دارس الأدب أن المناهج البحثية تقوم التطور والتكامل؛ فيأتي المنهج اللاحق إما متمماً لمنهج سابق، أو مستدرِكاً عليه، أو نائراً عليه، مناقضاً لمبادئه الفلسفية ومنطلقاته الفكرية. وهذا ما حدث مع المنهج التاريخي (Historical Approach) الذي كان يعتمد على السياق المحيط

بالنص الأدبي بشكل أساس لتفسير العمل الأدبي، ثم جاء النقد الجديد (New Criticism) ليرفض فكرة الاعتماد على أي شيء خارج النص عند تحليله، بل حتى اسم المؤلف أو المناسبة التي قيل فيها لا أهمية لهما؛ وكل ما ينبغي التركيز عليه لفهم النص وتحليله هي القراءة الداخلية بالاعتماد على رموز النص ودلالاتها، وبنائه الفني عند تقويمه والحكم الفني عليه.

وجاء ستيفن قرنييلات بفكرة التاريخية الجديدة كردة فعل على النقد الجديد الذي أهمل السياق المحيط بالنص الأدبي ليعيد له أهميته عند النظر في العمل الأدبي، ولكن ليس بالطريقة نفسها التي اتبعها المنظرون والمستعملون للمنهج التاريخي 'التقليدي'؛ بل أضاف له فلسفة جديدة هي أن التاريخ نفسه يُكتب وتعاد كتابته، وأن كتابة التاريخ نفسها ليست محصنة ضد التأثير بالأفكار السائدة في ثقافة ما وكذلك كاتب التاريخ، الذي يتأثر بما يؤثر في الفنان وتحركه دوائر السلطة في المجتمع ويحفزه البحث عن المنفعة العامة أو الخاصة.

نصوص مهمة في التاريخية الجديدة

في الأسطر القادمة سنستعرض عدداً من النصوص الموجهة لعمل الناقد عند استعمال هذا المنهج، وفقاً لما نجده في كتب التأسيس النظري لمنهج التاريخية الجديدة سواء أكان ذلك من قبل المؤيدين لهذا المنهج أم المعارضين له. يقول ستيفن قرنييلات - أشهر المنادين بضرورة استعمال هذا المنهج - شارحاً بعض خصائصه:¹

(الوعي بالذات بشكل منهجي هو أحد العلامات الفارقة للتاريخية الجديدة في الدراسات الثقافية على العكس من التاريخية 'الكلاسيكية، أو التقليدية' المبنية على الإيمان بشفافية العلامات والإجراءات التفسيرية. وهذا الوعي يجب تدعيمه بإدراك أن العمل الفني ليس شعلة صافية تلمع في وسط تكهناتنا؛ بل على العكس، فالعمل الفني نفسه هو حصيلة تكونت من عدة تلاعبات، بعضها من إنتاجنا -وأوضح مثال على ذلك عندما يتم تلقي الأعمال على أنها ليست فنوناً على الإطلاق، بل أحياناً ينظر إليها كأعمال متكلفة، أو دعايات مضللة، أو ابتهالات أو غيرها-، والبعض الآخر من هذه التلاعبات تمت خلال بناء العمل الأصلي نفسه؛ ولذلك فالعمل الفني هو حصيلة

¹ جميع النصوص المنقولة من مصادر غير عربية هي من ترجمة كاتب هذه السطور إلا حينما يرد النص على غير ذلك.

التفاوض بين المبدع أو طبقة المبدعين المدججين بكمّ كبير من الالتزامات، ومؤسسات المجتمع وممارساته).^١

قرنبيات هنا يفصل بين 'التاريخية التقليدية' و'التاريخية الجديدة' من حيث منهجيتيها في التعاطي مع السياقات المحيطة بالعمل الفني أو النص الأدبي، والتي كانت في المنهج التاريخي التقليدي تعد ضمن الخلفية التاريخية للعصر والنص. أما في منهج التاريخية الجديدة ف'التاريخ' يُنظر له نظرة مختلفة تماماً؛ فهو كما يزعم إم. إتش. أبراهمز (ليس نسيجاً ثابتاً ومتجانساً يضم الحقائق والأحداث، والتي يمكن أن يستفاد منها ك'خلفية' لدراسة الأدب في حقبة من الحقب، أو كمصدر للحكم على مدى انعكاس هذه الأحداث في الأدب، أو كمصدر للدعايات عن الحقائق المادية التي يسوّفها الأدب - كما في الكتابات الماركسية المبكرة - والتي تحدد - بشكل منفرد - خصائص النص الأدبي... بل على العكس من هذه التصورات فالتأريخية الجديدة ترى أن الأدب منغرز (embedded) في سياقه، وهو في تفاعل مستمر، وتبادل مطّرد مع مكونات أخرى داخل شبكة من المؤسسات، والمعتقدات الثقافية، وعلاقات القوة، وممارساتها، ومنتجاتها؛ هذه التشكيلة من العناصر هي ما نسميه 'التأريخ').^٢

ويرى ميجان الرويلي وسعد البازعي أن منهج التاريخية الجديدة يذهب إلى أن (القارئ) كمؤلف معرّض للمؤثرات الأيديولوجية في عصره، ومن هنا فلا إمكانية لتفسير أو تقييم موضوعي للنص الأدبي، بل إن ما يحدث هو أن القارئ إما أن 'يطّبع' النص - في حالة اتفاق أيديولوجيته كقارئ مع أيديولوجية الكاتب - فيمنح خصائص النص الموضوعية والفنية صفة العالمية والديمومة، أو أن 'يستعيد' النص - في حالة اختلافه مع الكاتب - بإسقاط فرضياته على ذلك النص).^٣

وتبحث التاريخية الجديدة في النصوص الأدبية عن 'شعيرة الثقافة' (Cultural Poetics)؛ ولذا يمكن تصنيفها ضمن (الدراسات الثقافية التي تهتم بتحليل مختلف أشكال الثقافة ومؤسساتها

¹ Greenblatt, Stephen, "Towards a Poetics of Culture", *The New Historicism*, ed. by H. Aram Veeser (New York: Routledge, 1989), pp. 1-14, (p.12).

² Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*, 7th edn, (Boston: Heinle & Heinle, 1999) p. 184.

^٣ الرويلي، ميجان والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط ٣، ٢٠٠٢م) ص ٨١.

وأنماط إنتاجها وتلقمها).^١ ومن منطلقاتها الفلسفية أن الأعمال الفنية، مهما اصطبغت بالبراعة الإبداعية في تعبيرها عن الهواجس والتطلعات الفردية للمبدع، فإنها تبقى ثمرة للتفاوضات والتبادلات الجماعية، وكذلك الأعمال النقدية لا تخرج عن هذا التوصيف.^٢

يمكن أن نستخلص من النصوص السابقة عدداً من المنطلقات التي تؤسس للعمل النقدي المتبع لهذا المنهج:

١. أن الناقد/ القارئ له دور كبير في خلق تفسير للعمل الأدبي، ومرد ذلك إلى تعرضه – كما هو الحال مع المبدع – بعدد من المؤثرات التي توجه قراءته واهتمامه بالعمل الفني، وإلى توافقه أو اختلافه مع أيديولوجية المبدع؛ ولذلك فالمعنى في تغير مطرد تبعاً لاختلاف القارئ، وتبعاً للسياقات التي تحيط به.
٢. أن العمل الفني ليس تسجيلاً مباشراً لذاتية المبدع، وليس انعكاساً ساذجاً للظروف السياقية التي عاشها، بل نتيجة لشبكة معقدة من العلاقات، والتفاوضات الجماعية بين المبدع وطبقات المجتمع، وقيمه، ودوائر السلطات فيه، وهي أيضاً شكل من أشكال التبادل بين المبدع أو طبقة المبدعين، وبقية طبقات المجتمع وممارساته.
٣. أن ما نسميه 'التاريخ' ليس سجلاً متجانساً من الحقائق المتتابعة التي يمكن قراءتها، بل نتيجة لعدد من المؤثرات التي شكلت فكر المؤرخ، وعليه فكما لا يمكن الجزم بحيادية الكتابة التاريخية وخلوها من 'ذاتية' المؤرخ، فيمكن أن يستعمل الأدب كأحد الأدوات المرجعية للمقارنة بالنظر إلى كيفية تسجيل كلٍّ من المؤرخ 'شبه-الموضوعي' وتسجيل المبدع 'شبه-الذاتي' لتصوراتهم المختلفة عن حقائق التاريخ وأحداثه ووقائعه.
٤. دراسة العمل الأدبي عند اتباع منهج التاريخية الجديدة تأتي عملياً في المرتبة الثانية بعد مرحلة فهم العلاقات المتشابكة لعناصر الثقافة والمجتمع، ودوائر السلطة ومراكز القوة، والأفكار السائدة في المجتمع، والاعتقادات الرائجة فيه التي عاصرها المبدع، والتي شكلت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة جزءاً من خبرته الحياتية أو الأدبية.

^١ المصدر السابق، ص ٨٢

^٢ Greenblatt, Stephen, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, (Berkeley: University of California Press, 1988), p. vii.

٥. دراسة الأعمال الفنية عند أرباب هذا المنهج إنما هي دراسة للثقافة بشكل عام، وشاعرية النص الأدبي هي 'تمثلات' (Representations) لشاعرية الثقافة، وفهم أبعاده وقضياه ومراميه، هو جزء لا يتجزأ من فهم الثقافة، واستيعابها، وفهم أبعادها، ومعرفة مصادر القوة فيها، ومواطن تبادل المنافع وصورها، ومراكز النفوذ المالية أو السلطة الاجتماعية أو الفكرية أو الثقافية أو العلمية.

تقييم عام للمنهج

لا شك أن منهج التاريخية الجديدة هو قبل كل شيء منهج لدراسة الأدب، وبالتالي فإنه على المستوى النظري، ينبغي أن يكون ما يمنحه للناقد من فرص للتأمل في السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي شكلت وعي المبدع، معيناً له للخروج بقراءات أدقّ للمعنى الذي كان يرمي إليه الأديب في النص الأدبي، ومساعداً له على تفسير كيفية بناء الأديب لذلك المعنى، وتحديد الظروف السياقية التي كان على الأديب 'التفاوض' معها، وأخذها بعين الاعتبار عند الكتابة، معتمداً في المقام الأول على تصور واضح للأفكار السائدة في ذلك العصر، والتحديات الفكرية، والاجتماعية، والثقافية التي عايشها المبدع، وكان فيها طرفاً واحداً في إطار عملية تبادلية مع سلطات المجتمع، وقيمه، وممارساته التي سادت تلك الحقبة.

لكن هذا الأمر بحد ذاته لا يكفي للخروج بقراءة متوازنة للعمل الأدبي؛ إذ إن القارئ أو الناقد نفسه هو الآخر عرضة لأن يكون ما يكتبه في نقد أي عمل فني نتيجة تأثره بمؤثرات عصره السائدة، وأفكاره الرائجة، وهو بدوره جزء من مجتمع له ممارسات، ودوائر سلطات مختلفة، قد يكون الناقد جزءاً فاعلاً فيها وقد يكون متأثراً سلبياً بها. وهو كذلك في تعامله مع النص الأدبي تحت تأثير أفكاره هو، ومشكلات عصره، وهمومه الاجتماعية والثقافية، وله مصالح يسعى إلى تحقيقها وآمال يرمي إلى بلوغها، ويرتبط مع طبقات مجتمعه بعدد من العلاقات التي تملئ عليه بدرجة أو بأخرى ما يؤثر في تبادلاته الثقافية، وما يمكن أن يحتفظ به أو يفقده في سياق التفاوضات عند قراءة النص، وعند استيعابه، وعند العثور على ما يشابه الظروف التي يعيشها الناقد، وعند محاولته التعبير عما لا يخرج من أطر المجتمع الذي يكتب له.

إننا بالتالي أمام خطواتٍ أربع لابد من إتمامها عند قراءة النص الأدبي وفق هذا المنهج:

١. خطوة قراءة العصر والمبدع، وهي في الواقع قراءات متعددة طولية وأفقية تشمل تخصصات متعددة، منها السياسة، والاقتصاد، والاجتماع، والثقافة، والانثروبولوجيا، والدين، والتاريخ.
 ٢. خطوة قراءة العمل الأدبي وفهم إشاراته التي قد توحى ليس فقط بانعكاسات الواقع الذي قد يكون مدونا في شيء من الكتب تحت التخصصات السابقة، بل قد تعطينا إشارات يمكن الاعتماد عليها في تفسير شيء من التناقضات بين التاريخ كسجل يفترض أنه الأوثق في رصد المعلومات والحقائق، والأدب كتسجيل شخصي للانطباعات الفنية عن أحداث التاريخ كما رآها الأديب أو المبدع، هذه القراءة الثانية قد تكون مصححة لتصورات الناقد عن الأديب والحقبة الزمنية التي عاش فيها، والمجتمع وممارساته، والثقافة وأحوالها، ودوائر السلطة بأنواعها، والتي كان الأديب وأدبه نتاجاً لها.
 ٣. الخطوة الثالثة هي قراءة الناقد لعصره هو، ومعرفة أين يكمن التشابه بين عصره وعصر المبدع وأين يقع الاختلاف، لأن هذه القراءة الواعية للعصر مهمة لكي يحاول الناقد معرفة أين تنتهي ذاتيته وأين تبدأ موضوعيته^١.
 ٤. الخطوة الرابعة مرحلة نقل هذه القراءة إلى واقع مكتوب، يحاول فيه الناقد تجسيد هذه القراءات مجتمعة، والتي بذل فيها جهداً مركباً من أجل استيفاء المعلومات والحقائق، ثم حاول في تحليله للنص الأدبي أن يبين بوضوح تمثيلات الواقع في خيالات الأديب، وأن يحدد كذلك أين يمكن أن يصحح الأدب التاريخ أو يوضّحه - إن قصّر كاتب التاريخ في التوضيح - أو أين جانبه الصواب أو غلبت عليه عوامل الذاتية، فابتعد عن الدقة أو الموضوعية التي ينبغي أن تلازم المؤرخ.
- إنه لا يخفى أن هذه المهام المتعددة ربما تجعل الوصول إلى تفسير في للإبداع وآليته مهمة ثانوية عند قراءة النص الأدبي، وهو ما كانت مناهج النقد الجديد تحاول الابتعاد عنه في دعوتها إلى التركيز على قراءة النص قراءة داخلي، والالتكاء عليه وحده ليفضي للقارئ بأسراره دون الحاجة إلى معرفة كاتب النص، والتي لن يصل إليها إلى بقراءات متعددة المستويات. فالتاريخية الجديدة تتطلب عدة قراءات وجهداً كبيراً يجب بذله لقراءة ما هو خارج النص للوصول إلى قراءة أدق لما هو داخل النص الأدبي.

^١ هنا قد يكون للعبارة السائدة "التاريخ يعيد نفسه" صدى لا يسمعه إلا الناقد الذي يتبع منهج التاريخية الجديدة، ويجد في أحداث التاريخ التي عاصرها الأديب ما يشبه الأحداث التي يعاصرها الناقد.

ويمكن القول إن الدعوة إلى إهمال مناسبة النص الأدبي، وإهمال حتى اسم المؤلف أو 'موت المؤلف' هي دعوة ثبت عدم صلاحيتها؛ وأيضاً فالخطوات الإجرائية التي كان الناقد البنيوي - على سبيل المثال - يتبعها في تحليل النص الأدبي الواحد تجعل الناقد يستهلك جهداً ووقتاً كبيراً في التعاطي مع نص واحد لشاعر واحد، ثم يعيّم بدرجة أو بأخرى نتائجه التي توصّل إليها في قصيدة واحدة على أعمال شاعر واحد، وربما على زمن أدبي كامل، ولا يخفى أن هذا التعميم قد يجانب الصواب في كثير من الأحيان.

ولكن في المقابل أيضاً فإن إمكانية تعدّد القراءات بتعدد القراء أو النقد والتي يسمح بها ويدعو إليها منهج التاريخية الجديدة، وإن كان بلا شك تعطي للنص الأدبي قيمة تجديدية، إلا أنها في الوقت نفسه تعني عدم ثبات المعنى في النص الأدبي، وأن القارئ المختلف الذي ينتهي لأيديولوجية مختلفة قد يتوصل إلى قراءة مختلفة للنص ذاته، وقد تكون قراءة مضادة تماماً للقراءة الأولى.

ولا يخفى كذلك أنه قد يترتب على هذه الاختلافات في الخطوات الإجرائية، والتي تأخذ في اعتبارها ذاتية القارئ أو الناقد، الابتعاد عن إمكانية تأسيس نظرية أدبية شاملة، تكون قادرة على تفسير الظواهر الأدبية المختلفة وتسهم في وضع أطر للتصور عن آليات الخلق الفني والإبداع الأدبي، وكل ما يمكن أن يقال في إطار وضع النظرية الأدبية هو أن تداول النصوص الأدبية وغير الأدبية في ثقافة ما هو ما ينتج العلاقات بين سلطات المجتمع المختلفة،¹ وأن أقوى عوامل الحفز على الإبداع عند الأديب هما البحث عن سلطة سواء أكانت أدبية أم غير ذلك، بالإضافة إلى البحث عن المكافأة، سواء أكانت معنوية أم مادية.

ولعل أبرز ما انتقد به منهج التاريخية الجديدة هو البعد عن 'الأدبية' وإهمال القيمة الفنية للعمل الأدبي والانشغال بالحديث عن تمثيلات الثقافة السائدة في النصوص الأدبية، ومظاهرها وصراعاتها، وهو ما جعل بعضاً من النقاد التقليديين يعزفون عنه.² وهو أمر لا مناص منه إذ إن هذا المنهج لا يزعم أنه جاء لفهم النص الأدبي، وكشف أسرارها الفنية منعزلة عن السياق، بل الهدف الأسمى منه عند أنصاره هو الحديث عن شاعرية الثقافة والنصوص الأدبية هي جزء من هذه الثقافة، ولكن يبدو أنها في الواقع تحولت إلى جزء صغير جداً.

¹ Vince Brewton, *Literary Theory: New Historicism and Cultural Materialism*, website: <http://www.iep.utm.edu/literary/#H6>

² المصدر السابق.

ولكن بالمجمل فالتاريخية الجديدة لا تزال ملأى بالفرص التي يمكن الاستفادة منها عند دراسة النصوص الأدبية العربية في حقب تاريخية مختلفة، ومردُّ ذلك إلى اتحاد الثقافة في الإطار العام 'الثقافة الإسلامية' وامتدادها، ثم استمرار وجود بعض الأنماط الثقافية السائدة في بعض المجتمعات العربية، وأبرز صور ذلك في استمرار حضور القبيلة كوحدة اجتماعية لم تدرس أهميتها لدى فئات عريضة من المجتمعات العربية، بالإضافة إلى مشابهة الأحداث السياسية المعاصرة، والاختلافات المذهبية والفقهية وما يترتب عليها، لمراحل شتى من تاريخنا العربي والإسلامي. وإن كان هذا لا يعني بحال من الأحوال الدعوة إلى أن يكون عمل الناقد هو مجرد البحث عن التشابهات بين واقعه وواقع التاريخ البعيد، ولكن أن يحاول قراءة التاريخ معتمداً على فهمه لما يعيشه من أحداث تمكنه من تصور ما كان الأديب بصده عندما كان يكتب نصه الأدبي، وكان في الوقت نفسه عرضة لعددٍ من العوامل التي تملي عليه ماذا يكتب، وكيف يكتبه.

التاريخية الجديدة وأخبار الأصمعي

في بحث سابق¹ أوردتُ عدداً من الأوصاف التي أطلقها المستشرقون على عبد الملك بن قريب الأصمعي، وكانت في مجملها تتحدث عن عمق معرفته باللغة وتثني على جهده في جمع اللغة والبحث عنها في مصادرها. والكتب العربية الحديثة كذلك تتحدث عن شيء مما بذله في هذا السياق.² ولكن بالعودة إلى كتب الأخبار الأدبية نجد في بعضها أوصافاً متباينة للأصمعي، بعضها يصفه بالعالم اللغوي الفذّ والبعض الآخر ينحدر به إلى الجاهل باللغة والمدلّس على الناس، وأخرى تتحدث عن ورعه الديني حتى أنه لا يفسر كلمات قرآنية يُسأل عنها حتى لا يقول على الله بغير علم، ويتورع عن رواية أشعار الهجاء تديناً، وبعضها الآخر تصفه بالبخل ودناءة النفس والخسة.

وقبل البدء في الحديث عن هذه الأخبار يجدر بنا التوقف عند مفهوم الخبر الأدبي ومن أجمع تعريفاته التي وقعتُ عليها تعريف محمد سعيد القرني بأنه (سرد لحدث واقعي ماضٍ،

¹ Alqarni, Hussain, *Beyond Language Correctness in Sāqat al-Shu'arā's Poetry Ibn Harma's Poetic Imagery as a Case Study*, (Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2015), pp.33-34

² إبراهيم، إياد عبد المجيد، الأصمعي وجهوده في رواية الشعر العربي، (عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م) وكتابه الآخر، الأصمعي والنقد الأدبي، (عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م).

يتناقله الرواة، بغرض النفع والإمتاع، أو أحدهما).^١ وجدير أن نشير إلى أن واقعية الحدث هنا تعني انتماءه (إلى الواقع الحياتي بشخصياته، وأماكنه وأزمته، إما حقيقة أو إيهاماً).^٢ وعليه فالمقصود هنا الأخبار الأدبية لا الأخبار التاريخية، إذ تأتي فيها وظيفه التوثيق عَرَضِيَّة لا أصلية، والأصل أنها تروى للإمتاع أو الفائدة ولكن لا يعني بالضرورة وقوعها فعلاً بل قد تكون محض 'إيهام' من كاتب الخبر. على أن الخبر التاريخي قد يمكن القول عن كاتبه بعضاً مما يقال عن أي كاتب آخر من حيث تأثره بأحداث عصره وسياقاته المحيطة به عند الكتابة ولكن هذا ليس من صلب اهتمام هذا البحث.

ولعل أول ما نلقاه من أخبار الأصمعي ما كتبه الجاحظ من أخبار تضعه بين جملة البخلاء، بل ربما تجعله أحد المنظرين لهذه الخصلة الذميمة، والتي ما فتى الجاحظ يصفه بابتكار الحيل لإقناع غيره بجدوى هذه الصفة وأنها من علامات حسن التدبير، بل ومن اتباع سني السلف الصالح من هذه الأمة! كما نجد هذا في غير خبر ينسبه إلى الأصمعي، ويصوره فيها جالساً بين أصحابه ويسألهم عن ما يأتدمون به، ويجيبونه بذكر ما اعتادوا الائتداه به، فيقول أحدهم أنه يأكل اللحم فيقول له الأصمعي مَوْتِخاً: (بئس العيش هذا! ليس هذا عيش آل الخطاب، كان عمر بن الخطاب رحمة الله ورضوانه عليه يضرب على هذا ويقول: مَدُّ من اللحم كمَدِّ من الخمر!) وهكذا يسمع من بقية الجلساء واحداً واحداً ويكرر العبارة نفسها (بئس العيش هذا! ليس هذا عيش آل الخطاب... إلخ)^٣ ويغير آخر الجملة بما يوافق مطعم المجيب وإيدامه، سواءً أكان براً أو تمرأً أو سمنأً أو غير ذلك. وفي ثنايا هذا الكتاب نفسه يورد الجاحظ أخباراً كثيرة ينسبها إلى الأصمعي، لا يتسع المقام لذكرها هنا، ولكنها جميعاً تقود القارئ إلى تصور شخصية الأصمعي في هيئة الشيخ البخيل الذي يمجّد البخل، ويحتال لجعله من علامات حسن التدبير وتنمية المال، بل ومن سنن السلف الصالح!

أما كتاب المنتقى من أخبار الأصمعي فقد أطنب عز الدين التنوخي في مقدمة الكتاب في عبارات الثناء على الأصمعي وذكر فضائله، ومحاسن أخلاقه، وسعة علمه واطلاعه، واعتذرله عن كل ما نسب إليه من خصال السوء كالبخل أو الكذب، بأنه مما أثارها عليه منافسوه أو حاسدوه!

^١ القرنى، محمد سعيد ناصر، الخبر الأدبي في كتاب الأمالي لأبي علي القالي: دراسة وصفية تحليلية. (مكة: جامعة أم القرى رسالة ماجستير، ١٤٣٥)، ص ٣٩.

^٢ المصدر السابق، ص ٤٠.

^٣ الجاحظ، عمرو بن بحر، البخلاء، تحقيق طه الحاجري، (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص ٢٠٢-٢٠٣.

وقد كان ذلك منزلة عالية عند الملوك، كما أثنى كثيراً على صدقه، وورعه، وأورد جملة من النقول عن علماء السلف والخلف ممن أثنوا على عقيدة الرجل، وخلقه، وسعة علمه، وتدينه، وحجّيته فيما يروي، ولكنه أيضاً أورد ما يثبت اعتزاز الأصمعي بالعربية، والعرب، والأعراب، وتفضيلهم على ما سواهم، ولعل التنوخي في هذا يتحدث متأثراً بالسياق المحيط به هو، مما جعله أيضاً محكوماً في اختياراته وعباراته بظروف عصره ومصره.^١

وينقل ياقوت الحموي في معجم البلدان عن (كتاب التصحيف والتحريف لحمزة: حدثني ابن الأنباري قال: حدثني أحمد بن يحيى ثعلب قال: لقيني أبو محلم على باب أحمد بن سعيد ومعه أعرابي فقال:

جنتكم بهذا الأعرابي لتعرفوا كذب الأصمعي، أليس يقول في عنتره:

زوراء تنفر من حياض الديلم

إن الديلم الأعداء فسلوا هذا الأعرابي، فسألناه فقال: هي حياض بالغور قد أوردتها إبلي غير مرة).^٢

وكذلك الأمر في الأخبار التي تصف علاقته بالأمرء والخلفاء، فمنها ما يصفه بأنه حظي بمكانة عظيمة لسعة معرفته بالشعر، ولرزانة عقله، وحسن منطقته وسرعة بديهته، ومنها ما يصفه بدناءة النفس والطمع، والابتذال، وسوء الهيئة والهندام، ويكفي أن يتصفح الواحد كتاب الأغاني أو معجم الأدباء أو أمالي القالي^٣ ليرى كم ورد فيها من عشرات الأخبار عن الأصمعي، بشكل يصعب معه الحصر، ثم لينظر كيف جُمعت فيها المتناقضات!

ولا يقتصر الأمر على ذلك بل إن الأخبار التي تتحدث عن علمه بالشعر وتمييزه بين جيده وردئه منها ما ينشأ عن عبقريته، ومنها ما يوجي بالتعصب لنمط محدد من الشعر، ومنها ما يجعله نصير الشعر القديم، ومنها ما يثني فيه على الشعر المطبوع الذي يقوله الشاعر عفواً على سجيته، ومنها

^١ التنوخي، عز الدين، المنتقى من أخبار الأصمعي للإمام ضياء الدين المقدسي انتقاه من كتاب أخبار الأصمعي للإمام الربيعي، (دمشق: المجمع العلمي العربي، ١٣٥٤)، ص ٢٣-١ (أ-ث).

^٢ الحموي، ياقوت بن عبدالله، معجم البلدان، ج ٢، (بيروت: دار صادر، ١٣٩٧)، ص ٥٤٤.

^٣ الحموي، ياقوت، معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٣م)، ص ٢٧٠-٢٧٠.٨.

ما يرى فيها أن خير الشعر الحولي المحكك كشعر زهير بن أبي سلمى^١ مما يجعله نصيراً للشعر المطبوع والشعر المصنوع في آنٍ واحدٍ.

وكلما تعمقنا أكثر في البحث في الأخبار التي تصور لنا شيئاً من هذا الأصمعي، عثرنا على عددٍ أكبر من المتناقضات، وهنا تعظم الحاجة إلى منهجية مختلفة للتعامل مع هذه الأخبار، والتي نقترح بأن تكون التاريخية الجديدة، وفق ما قدمناه عنها من تصورات في الصفحات السابقة. إذ التاريخية الجديدة – على الرغم من الطول النسبي الذي تسير عليه في النواحي الإجرائية - تقدم لنا طريقة لفهم هذه العلاقات المتشابكة داخل الثقافة، وتسهم في توجيه العمل النقدي نحو المنطلقات والأسس التي تحفز الأدباء على الكتابة.

ولكن تبقى مشكلة تعدد المصادر الأدبية وامتدادها على مدى زمني طويل عائقاً حقيقياً يحول دون استيفاء دراسة جميع أخبار الأصمعي التي وجدناها في كتب الأدب العربي على امتداد قرونه، وتعدد كاتبها هذه الأخبار؛ إذ قد يتحول عملٌ كهذا إلى موسوعة تضم مجلدات من الأخبار مع تحليلها، وتوجيهها والحكم عليها. فعلى سبيل المثال ينبغي أولاً أن تُجمع هذه الأخبار ثم تُصنّف موضوعياً، وبعد ذلك يتم النظر في كل خبر بشكل مستقل، بالبحث في تاريخ كاتب الخبر نفسه، وأسباب تأليفه لكتابه، وأهم الأفكار السائدة في عصره، ومصادر السلطات في مجتمعه، ومواطن الصراع ويُنظر بعد ذلك إلى أي مدى يمثل ما كُتب في ذلك الكتاب بمجمله عصر المؤلف، وكيف أثر ذلك على الأخبار التي كتبها عن الأصمعي.

فعلى سبيل المثال لو أخذنا مثلاً واحداً، وليكن أخبار الأصمعي في كتاب الجاحظ للبخلاء، فنبدأ بدراسة الجاحظ، ونتحدث عن أصله ونشأته، والعوامل التي أسهمت في تشكيل وعيه بدءاً بوالديه وعائلته ومروراً بشيوخه وأساتذته، وظروف عصره العلمية والفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، ثم نلقي نظرة عامة على مؤلفاته الأخرى، ونحدد ما هي اهتماماته العلمية، وأين برع وأين أخفق في موضوعات الكتابة؛ إذ كان من ذوي المعارف المتعددة.

بعد ذلك نبدأ البحث حول كتاب البخلاء نفسه لنرى أسباب تأليفه، وهل هو بسبب أن الجاحظ نفسه كان بخيلاً كما غمزه بذلك علي الجارم وأحمد العوامري^٢، أو أن ذلك كان بسبب أهواء

^١ الإصفيهاني، أبو الفرج، كتاب الأغاني، ج ٣، (بيروت: دار صادر، ط ٣، ١٤٢٩هـ)، ص ١٠٣.

^٢ الجاحظ، عمرو بن بحر، البخلاء، ج ١، ص ١٥ - ١٦.

شخصية، أو أن للتأليف أسباب متعددة منها السياق الاجتماعي المحيط بالجاحظ وقت تأليف الكتاب كما يقترح طه الحاجري،^١ ومنها براعة الجاحظ وقدرته على التعبير حتى أنه يتقصد دور البخل وينطلق لسانه بما قد يقوله البخل وإن لم يكن هو في نفسه بخيلاً، ومنها نشوء بيئة للتجار في العراق، وخاصة في البصرة، وتحولها إلى طبقة تشبه ما يعرف الطبقة البرجوازية في أوروبا في القرون الماضية، وهذه الفئة كانت ممن يحرص على جمع المال وثميره، والبخل بها ألصق كما يرى الحاجري.^٢

ولابد من الإشارة في هذا السياق على ما سجلته كتب الأخبار الأدبية وكتب التاريخ من الخصومة القومية التي عُرفت باسم الشعوبية وكانت في أكثرها تقوم على التفضيل بين الجنسين العربي والفارسي. ومن محاور تلك الخصومة ما عُرف من الهجوم على قيمة الكرم عند العرب، وما صاحب ذلك من حوارات مطولة حفظتها كتب التاريخ والأدب وكان الجاحظ طرفاً في بعضها مدافعاً عن العرب، ولا أدل على ذلك من حديثه العصا في فصل من كتاب البيان والتبيين، تحدث فيه صراحة عن موقفه من الشعوبية مدافعاً عادة العرب في اتخاذ العصي بشكل يصعب معه أن يتبدل موقفه منهم في كتاب آخر،^٣ وقد كان الأصمعي كذلك من ذوي العصبية للعرب وللأعراب تحديداً مما يعني أنه والجاحظ في خندق واحد في الدفاع عن العرب وقيمتهم.

بعد ذلك يمكن البحث في العلاقة بين الرجلين، لنرى هل التقيا، فالجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥هـ يمكن أن يكون قد التقى الأصمعي المتوفى عام ٢١٦هـ في البصرة، وهل تتلمذ الجاحظ على الأصمعي كما أشار إلى ذلك الحاجري^٤ وما طبيعة هذه العلاقة، بالنظر إلى ما يرويه الجاحظ عن الأصمعي في غير هذا الموضوع وخصوصاً في الكتب الأخرى التي ألفها، وهل فيها ما يشير إلى التبجيل والتعظيم أو ضديهما. وبعد ذلك تُجمع هذه الأخبار وتُصنّف، وتُدْرَس خبراً تلو الآخر، ويُنظر في المصادر الأخرى غير ما كتبه الجاحظ ليرى هل حفظت شيئاً يدعم ما يذكره الجاحظ أو يسنده، أم أنه انفرد بهذا الخبر دون غيره. وهكذا يستمر البحث في الأخبار واحداً تلو الآخر حتى يخرج الناقد بتصور عن حقيقة بخل الأصمعي أو كرمه.

^١ الجاحظ، البخل، ص ٣٤.

^٢ المصدر السابق، ص ٣٥.

^٣ الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ط ٧، ١٩٩٧م) تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ج ٣، ص ٥ - ٧.

^٤ المصدر السابق، ص ٣٢.

وفي منهج التاريخية الجديدة، يجب أن يكون وعي الناقد المعاصر بواقعه حاضراً في جميع الخطوات السابقة، إذ إنه ينطلق في فهم هذه القيم وتقديرها وتفسيرها من خلال فهمه هو لطبيعتها كما يراها في واقعه المعاش لا كما هي في عالم القيم المثالية المطلقة، ولا شك أن مفهومي الكرم والبخل قد اختلفا في هذا العصر عما كانا عليه قبل اثني عشر قرناً أو حتى قبل قرن واحد؛ لذا فالناقد يجب أن يستصحب هذا في كل خطواته، أنه إنما يقيس ما يقرؤه على ما يعرفه واقعاً يعيشه هو في هذا العصر.

ثم إن الناقد بعد دراسته لهذه الأخبار وفهمه لواقعها ولواقعه، وقبل أن يبدأ الكتابة يجب أن يستحضر جمهوره القارئ والذي قد يكون لديه تصور مختلف بدرجة أو درجات عن تصور الكاتب لهذه القيم. ولا يخفى أن انتقال الأعمال الأدبية والنقدية بالترجمة بين الأمم المختلفة قد يترتب عليه نوع من النقل غير الأمين، أو الناقص – وهذا لا مفر منه في أكثر أحوال الترجمة – لذا فقد يُفهم بصورة غير التي أرادها الناقد. ونحن لا نطالبه بالطبع أن يكون ما يكتبه صالحاً لكل زمان ومكان، ولكن كلما كان أكثر تحديداً في توصيفه، ودقيقاً في تعبيره عن مضامين ما يعنيه، كان ذلك أدعى للقارئ أن يتأمل فيما يقرأ مراعيّاً اختلاف حاله عن حال الكاتب، وقيس هو بدوره على ما يعرفه من خلال ما قرأه وما يعيشه في واقعه.

ومما يميز هذه الطريقة في التقصي عند الدراسة وعند الكتابة أنها تعطي الكاتب أو الناقد فرصة لفهم ما يقرؤه على مستويات عدة، كما تمكنه من القراءات المختلفة والتي قد تقوده إلى الكشف عن خطأ أو وهم وقع فيه كاتب الخبر الأصلي، أو نَسَخَةُ الكتب من بعده، فالعالم قد يسهو أو يخلط بين المعلومات التي اجتمعت لديه، أو ربما نسب خبراً إلى غير صاحبه الأصلي، والقراءات المتقابلة للأخبار في مصادر مختلفة تقود غالباً إلى الكشف عن سهو وأخطاء كثيرة من هذا النوع.

في الوقت نفسه لا يخفى أن هذه الطريقة طويلة، وتستغرق زمناً وجهداً غير يسيرين، قد لا يتوفران لكل باحث، ولكن نتائجها غالباً ما تكون أدقّ وأعمق من كثير مما تنتجه المناهج الاستقرائية الأخرى؛ وعليه ربما تناسب هذه الطريقة البحث في كتاب واحد أو عن جانب واحد لشخصية من الشخصيات الأدبية أو العلمية، لتمكن الباحث أو الناقد من تتبع المصادر بدقة، وإعطاءه الفسحة لكتابة ما وجده وتحليله، وبيان أوجه تأثير الثقافة والأفكار السائدة في المجتمع على ما يكتبه الأديب، ومقارنتها بما يعيشه الناقد المعاصر في واقعه هو من أفكار تشبه أو تختلف عما كان عاشه الأديب زمن الكتابة.

الخاتمة

استعرضنا في هذا البحث الإرهاصات التي قادت إلى ظهور منهجية التاريخية الجديدة، وعرفنا منطلقاتها الفلسفية وخطواتها الإجرائية عند التطبيق على النصوص الأدبية، وعرفنا الفروق بينها وبين التاريخية التقليدية، وبقية المناهج الأدبية الأخرى، وأين تلتقي معها وأن تفترق عنها. ثم قدمنا تقييماً عاماً لمنهج التاريخية الجديدة يُبين الفرص التي يمنحها للناقد ودارس الأدب، وفي الوقت نفسه العقبات والمحاذير التي ينبغي أخذها بعين الاعتبار عند تطبيق هذا المنهج. ثم استعرضنا في الجزء الثاني من هذا البحث شيئاً من الأخبار الأدبية التي نجدها في كتب تراثنا العربي عن الأصمعي، وبيئاً ما فيها من تشعُّباتٍ، وما تحويه من متناقضات والتي تصوره بالشيء وضده في آنٍ واحدٍ، على مستويات عدة من شخصيته العلمية والعامّة على حدٍ سواء. بعد ذلك انتقلنا إلى الحديث عن لون من أخبار الأصمعي وهي ما كتبه الجاحظ عن بخل الأصمعي في كتابه البخلاء، وبيننا كيف يمكن أن يكون منهج التاريخية الجديدة فاعلاً مسهماً في دراسة هذا النوع من الأخبار.

من أبرز النتائج التي يمكن تسجيلها في نهاية هذا البحث، أن منهج التاريخية الجديدة يمثل فرصة واعدة إذا أحسن استخدامه في دراسة الأدب العربي؛ لما يفترضه من أحوال واقعية تتجسد كلها أو بعضها في واقع حياة الأديب والناقد معاً، ولتضمنه وجوب معرفة حقائق النفس البشرية، وأثر صلاتها المختلفة مع واقعها المحيط وسياقها المعاش على ما تنتجه وتتلقاه، ولما يتطلب هذا المنهج من خطوات إجرائية وبحثية تراعي المنطلقات الإنسانية وتوجهها نحو فهم محفزات الأديب على الخلق الأدبي وتمثل في البحث عن السلطة بأنواعها، والنفعية بأشكالها المتعددة. كما يمكن القول أن هذا المنهج يستم في الوقت نفسه بالطول في النواحي الإجرائية؛ مما يجعله مناسباً للموضوعات المحددة زمنياً ومادياً، ليسمح للباحث والناقد بالدراسة المعمقة والاستفاضة في جوانب التحليل للسياقات المختلفة، وفهم العلائق بين الأديب والثقافة السائدة، ومعرفة عناصر التبادل والتفاوض بينهما، وأثر المجتمع وممارساته في تشكيل وعي الأديب والناقد معاً، وكذلك أثر دوائر السلطة وعناصر القوة في توجيه الأعمال الأدبية والنقدية في اتجاه معين.

تطور النقد الأدبي: مناهجه عند محمد مندور

من خلال كتابه "النقد المنهجي عند العرب"

سومية خلاف

طالبة دراسات عليا، بجامعة عمار تليجي الأغواط، الجزائر.

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى إبراز وإظهار معاني النقد الأدبي وسرد تاريخه بأبسط الصور الممكنة، من خلال ضرب أمثلة ونماذج للدراسة من الحياة الأدبية للنقاد الأديب محمد مندور. هذا وستكون خطة البحث على النحو التالي:

- المبحث الأول: النقد الأدبي ومراحل تطوره.
- المبحث الثاني: محمد مندور وحياته النقدية والأدبية.
- المبحث الثالث: منهج محمد مندور في كتابه النقد المنهجي عند العرب.

المقدمة

في استقراء لتاريخ النقد، تعتبر الحضارة اليونانية مهد نشأة النقد وتطوره، والذي صاحب تطور الفنون والفلسفة في تلك الحقبة. وظهر النقد الأدبي قبل ظهور الأدب أو عاصره منذ الطفولة. فكانت خطواته الأولى مع ظهور الإلياذة والأوديسا والشعر التمثيلي والخطابة وغيرها من الفنون، جاء بعدها نقد الفلاسفة الذي كان له أثر بارز في الأدب العربي القديم والأدب الأوربي الحديث.

فالنقد الأدبي أسسه كلها مستمدة من وحي العمل الأدبي، لأنه يبحث في أصالة هذا العمل وتقويمه من الناحية الفنية والموضوعية ومن الناحية التعبيرية والشعرية، لتحديد مكانه في خط سير الأدب العربي واتجاهه. فإذا كان الأدب بطبيعته يتجه نحو الحرية والتجديد، فإن النقد على العكس تماما فهو محافظ مقيد، لأنه يقف عند حدود الأعمال الأدبية بقصد الكشف عن مواطن القوة والضعف والحسن والقبح، لتسهيل إصدار الأحكام عليها.

ونحاول الإجابة على بعض الأسئلة في متن البحث: حول ماهية النقد الأدبي؟ وما مناهجه؟ وكيف كانت مسيرته التاريخية؟ وذلك في الفكر النقدي عند شيخ النقاد محمد مندور من خلال كتابه "النقد المنهجي عند العرب".

المبحث الأول: النقد الأدبي ومراحل تطوره:

قبل الغوص في ثنايا عالم النقد الأدبي وتاريخه لا بد من شرح حدود مصطلح النقد والأدب القديم الحديث النشأة، أما الأدب فهو التعبير عن الحياة أو بعضها بعبارات جميلة^١ وإشباعها وزخرفات بيانية ووجدانية، وجرا تعريف النقد لغة بأنه نقد الثمن ونقده له فانتقده، ونقد النقاد الدراهم، ميز جيدها من رديئها، ومنه الطائر ينقد الفخ: ينقره، ونقد الصبي الجوزة بإصبعه: أي تفحصها بإصبعه.^٢ وأنشد سيبويه قائلا:

تنفي يدها الحصى في كل هاجرة نفي الدنانير تنقاد الصياريف^٣

ومما جاء في الأثر عن أبي الدرداء أنه قال: (إن نقدت الناس نقدوك، وإن تركتهم تركوك). معنى نقدتهم أي عبتهم واغتبهم قابلوكم بمثله.^٤ ويقال ناقده أي ناقشه، ومن المجاز هو من نقادة قومه أي من خيارهم.^٥ ومنه استعملت لفظة النقد باستعمالين أولها تمييز الجيد من الرديء، وثانها إظهار العيب والمساوئ.

أما في الاصطلاح لعل المعنى اللغوي الأول أنسب المعاني وألّيقها بالمراد من كلمة "النقد" في الاصطلاح الحديث من ناحية، وفي اصطلاح أكثر المتقدمين من ناحية أخرى. ففيه معنى الفحص

^١ أمين، أحمد، النقد الأدبي، (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دط، ٢٠١٢م)، ص ١٣.

^٢ الزمخشري، أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٨م)، ج ٢، ص ٢٩٧-٢٩٨.

^٣ ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، (بيروت: دار صادر، دط، دت)، ج ٣، ص ٤٢٥.

^٤ المرجع نفسه، ج ٣، ص ٤٢٦.

^٥ الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ط٨، ٢٠٠٥م)، ص ٣٢٣.

^٦ الزمخشري، أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، ج ٢، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٨م)، ص ٢٩٧-٢٩٨.

والموازنة و التمييز والحكم.^١ غير أن المتقدمين القدماء لم يعرفوا دلالة مصطلح نقد كما يعرفه النقد الحديث، فالنقد عند أهل عصرنا يعني البحث في الأدب وصناعاته شعرا ونثرا، وفي الأدباء وما يتعلق بنتائجهم ومميزاتهم، وفي السمات المميزة لكل عصر من عصور الأدب، راصدا للظواهر الأدبية معللا ومفسرا ومحللا تحليليا يعتمد على الذوق السليم والثقافة والقواعد، وفي النهاية يستطيع الحكم بالجودة أو الرداءة والحسن أو القبح على العمل الأدبي^٢؛ غير أن النقد في عالمنا العربي لم يصل لدرجة التمييز بين العمل الأدبي وصاحب العمل ولم يخرج من أنه فن يهتم بإبراز الجوانب السلبية في العمل الأدبي دون مراعاة لإيجابيته، فخلق تلك الهوات بين الأدباء والمفكرين دون مراعاة لجودة الأعمال والتذوق الجمالي له وهذا ما عبرت عنه د. ماجدة حمّود: (مازال النقد بعيدا عن أن يكون نشاطا فكريا وذوقيا هدفه البناء لا التخطيم والرقى لا الإسفاف، وذلك عن طريق التحليل والتفسير والتقييم، كما هدفه التأسيس لأجناس أدبية جديدة علينا، عن طريق التعريف بها والحديث عن نشأتها وتطورها)^٣.

ويغلب استعمال مصطلح النقد في الأدب والشعر والفلسفة، والرّدود في الفقه والعقائد، والجدل في علم الكلام ومقالات الفرق، والجرح والتعديل ونقد الرجال في علم الرجال، والمناظرة والمناقشة والمباحثة والحوار في أيّ فنّ تواجه فيه اثنان، اتّفقا في الرأي أو اختلفا، غير أن نقد الأدباء والشُعراء غير نقد الفُقهَاء وأهل الفرق، ونقد الأصوليين غير نقد المحدثين؛ فلكلّ قواعده ومناهجه، غير أنّ المشترك بينها هو النظر في المقالة لبيان عُيوبها، وكشف نقائصها، ثم الحكم عليها بمعايير فنّها، وتصنيفها مع غيرها.

مناهج النقد الأدبي: لكي نقوم بتناول مناهج النقد الأدبي بالدراسة والعرض لابد لنا أن نحدد وظيفته وغايته أولا، حيث قام السيد قطب بحصرها في أربعة وظائف هي:

^١ الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي عند العرب، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط. ١٠، ١٩٩٤م)، ص ١١٥.
^٢ سالم، أمينة رضا، تعريف النقد بين القدماء والمحدثين "مجلة جامعة المدينة العالمية للدراسات الأدبية-مصر-"، الموقع الإلكتروني:

<http://scholar.mediun.edu.my/index.php/LITRE/article/view/14122/13671>.

^٣ حمّود، ماجدة، علاقة النقد بالإبداع الأدبي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، دط، ١٩٩٧م)، ص ٩.

١. دراسة العمل الأدبي و تمثله و تفسيره و شرحه، و استظهار خصائصه الشعورية والتعبيرية، و تقويمه فنيا وموضوعيا.^١
 ٢. تعيين مكان العمل الأدبي في خط سير الأدب، و تحديد مدى ما أضافه في التراث الأدبي في لغته و في العالم الأدبي كله، و معرفة مدى جدته من عدمها.
 ٣. تحديد مدى تأثير العمل الأدبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه، هذا من ناحية أما من الناحية أخرى فإنه من المهم معرفة ماذا أخذ هذا العمل الأدبي ومدى استجابته للبيئة.^٢
 ٤. محاولة تصوير سمات صاحب العمل الأدبي من خلال ما يظهر من كتاباته وأعماله الأدبية، و بيان خصائصه الشعورية والتعبيرية، والكشف عن العوامل النفسية التي تشارك في بلورة هذه الأعمال والخصائص ووجهتها هذه الوجهة المعنية، دون تمحل ولا تكلف ولا جزم حاسم.^٣
- على الرغم من تعدد الكبير الذي تعرفه مناهج النقد الأدبي إلا أنها تنضوي جميعها تحت ثلاث مناهج رئيسية وهي: المنهج الفني والمنهج التاريخي والمنهج النفسي. ومن مجموع هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج رابع كامل هو 'المنهج المتكامل'، وهذا بيان لكل واحد منها:

المنهج الفني: وهو المنهج الذي عرفه العرب قديما، يقوم هذا المنهج على مواجهة الأثر الأدبي المدروس بالقواعد والأصول الفنية المباشرة، بحيث يتم النظر في نوع هذا الأثر: قصيدة هو أم أقصوصة أم رواية أم ترجمة حياة أم خاطرة أم مقالة أم بحث؟ ثم يتم التطرق إلى النظر في قيمته الشعورية التي تؤدبها، وقيمه التعبيرية ومدى ما تنطبق على الأصول الفنية لهذا الفن من الأدب. وقد يتم تلخيص خصائص الأديب الفنية –التعبيرية والشعورية- من خلال أعماله.

وحتى يكون التأثير الذاتي للناقد مأمون العاقبة في الحكم الأدبي، فإنه لا بد أن يسبقه ذوق فني رفيع، يستند إلى الهبة الفنية اللدنية، والتجارب الشعورية الذاتية، وإلى الإطلاع الواسع على مآثور الأدب البحث والنقد الأدب. كما يقوم المنهج الفني تاليا على القواعد الفنية الموضوعية، إذ تتناول القيم الشعورية والتعبيرية للعمل الفني. ولا بد في هذا السياق من الأول وأنماط من التجارب

^١ قطب، سيد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، (القاهرة: دار الشروق، ط ٨، ٢٠٠٣م)، ص ١٢٩.

^٢ المرجع نفسه، ص ١٣٠.

^٣ المرجع نفسه، ص ١٣٠-١٣١.

الشعورية تسمع للناقد بالمقايضة عليها. يضاف إليها خبرة لغوية فنية، وموهبة خاصة في التطبيق، مع مرونة فائقة تسمع بتقبل الأنماط الجديدة التي قد لا يكون لها نظائريها قياس عليها.^١

• **المنهج التاريخي:** يحاول المنهج التاريخي مقارنة عدد من القضايا والموضوعات التي تتعلق بمدى تأثير العمل الأدبي أو كاتبه بالوسط المعيشي والتاريخي لحقبة زمنية ما، ومدى تأثيرها بالمقابل فيه. كما يدرس الأطوار التي مر بها فن من فنون الأدب أو لون من ألوانه، أو معرفة مجموعة من الآراء التي أبدت في دراسة عمل أدبي أو في صاحبه، بغية موازنة هذه الآراء أو الاستدلال بها على لون أو نمط التفكير السائد في عصر من العصور كما يهتم المنهج التاريخي بجميع خصائص جيل أو أمة في آدابها، ومقارنة إيجاد صلة بين هذه الخصائص وجملة الظروف والمعطيات التي اكتنفها. فضلا عن دراسة تحرير نص ما أو عدد من النصوص من أجل التأكد من صحتها وصحة نسبتها إلى قائلها. لأجل ذلك، فإن منهج الفني وحده لا ينهض بشيء من هذا، ولا بد ساعد من اللجوء إلى المنهج التاريخي والاعتماد عليه.

وكما يسجل في التعاطي مع المنهج الفني عدد من المخاطر والمحاذير إبان استعماله، فإن للمنهج التاريخي عدد من المحاذير والمخاطر التي يجب أن يتجنبها الناقد إبان استعماله، ولعل من أهمها: الاستقراء الناقص، والأحكام الجازمة، والتعميم العلمي. بيد أننا نرى أن هذه المحاذير لا تكاد تكون مقتصرة على المنهج التاريخي وحده، وإنما يشمل خطرها بقية مناهج النقد الأدبي، والمناهج العلمية بوجه عام.

ويمكن اعتبار دراسة الدكتور طه حسين لشعر المجنون في العصر العباسي في كتابه "حديث الأربعاء" مثالا ونموذجا لذلك، معتبرا "المجنون" روح ذلك العصر. وكما في كتب الأستاذ العقاد "العبقريات" حيث استند إلى بضع حوادث بارزة في تاريخ بعض الشخصيات، بعضها غير مقطوع بصحته، لتصوير شخصية أسطورية بطلا.^٢

• **المنهج النفسي:** يعد العنصر النفسي عنصرا أصيلا وبارزا في العمل الأدبي، وإذا كان المنهج النفسي قد استطاع أن يفسر لنا (القيم الفنية) الكامنة في العمل الأدبي، بحيث يمكننا أن نحكم عليه العمل الأدبي وأن نتصور الخصائص الشعورية والتعبيرية لصاحبها، فإن قسطا من هذا التصوير والتفسير تندخل فيه (الملاحظة النفسية)، وهي أشمل من علم النفس. فالخصائص الشعورية مسألة نفسية بالمعنى الشامل، وملاحظتها وتصورها مسألة نفسية كذلك.

^١ قطب، سيد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٣٠-١٣٣.

^٢ المرجع نفسه، ص ١٦٥-١٦٨.

والمنهج النفسي هو الذي يتكفل بالإجابة عن عدد من الاسئلة:

١. كيف تتم عملية الخلق الأدبي؟ ما هي طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها وكيف تتركب وتتناسق؟ كم من هذه العناصر ذاتي كامن وكم منها طارئ من الخارج؟ ما العلاقة بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية؟ كيف تستنفذ الطاقة الشعورية في التعبير عنها؟ ما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الأدبي؟
 ٢. ما دلالة العمل الأدبي على أن نفسية صاحبه؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنتجها؟ وهل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبي أن نستقري التطورات النفسية؟
 ٣. كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي عند مطالعة؟ وما العلاقة بين الصورة اللفظية التي يبدو فيها وتجارب الآخرين الشعورية ورواسيهم غير الشعورية؟ وكم من هذا التأثير منشؤه العمل الأدبي ذاته وكم منه منشؤه من ذوات الآخرين واستعدادهم؟^١
- المنهج المتكامل:** الأدب العربي الحديث سلك في أحيان كثيرة طريق (المنهج المتكامل) الذي يجمع بين هذه المناهج جميعا. ومن أهم أمثلتها كتاب الدكتور طه حسين عن 'المعري' و'المتنبي'. وكتب الأستاذ العقاد عن 'ابن الرومي' و'شاعر الغزل' و'جميل بثينة'.
- فالمنهج المتكامل لا يعد النتاج الفني إفرازا كالبينة العامة، ولا يحتم عليه أن يحصر نفسه في مطالب جيل محدود من الناس. إن القيمة الأساسية لهذا المنهج في النقد تنبع من تناول العمل الأدبي من جميع زواياه، وكذلك الأمر بالنسبة لكاتبه، إلى جانب تناول للبيئة والتاريخ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة، ولا يغرقها في الوقت ذاته في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية التخصصية.^٢
- مراحل تطور النقد الأدبي:** مر النقد الأدبي بمراحل متعددة، بدءا بالنقد البسيط الذي يصدر بصورة عفوية شفوية دون تدوين أو ضوابط منهجية واضحة ثم انتقل لمراحل التدوين التي أسهمت في تطوير ورقي الكثير من العلوم والفنون والمعارف، ثم انتهى إلى نقد منهجي يقوم على بيان الأسباب التي قادت للنتائج التي يتضمنها التفسير أو التقويم.
- مرحلة ما قبل التدوين:** وهي المرحلة التي كانت من العصر الجاهلي إلى مطلع العصر العباسي

^١ قطب، سيّد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٢٠٧-٢٠٨.

^٢ المرجع نفسه، ص ٢٥٣-٢٥٦.

لقد كان النقد في الجاهلية عبارة عن ملاحظات على الشعر والشعراء. نقد قوامه الذوق البسيط الساذج.^١ وكانت ساحاته الأسواق أشهرها سوق عكاظ وذي المجاز، حيث يجتمع الشعراء فينشدون أشعارهم ويتحاكمون فينا بينهم وأشهر تلك التحاكمات: تحاكم حسان بن ثابت والخنساء عند النابغة.^٢

لكن لما نزل القرآن بهر الناس بسحر بيانه وإعجازه، فانقسم الشعراء بين داع لهذا الدين منتصر له، وداع عنه مناهض له، فكان الرسول صلة الله عليه وسلم وأصحابه يؤثرون من الشعر ما يدعوا للأخلاق الفاضلة والتعاليم الإسلامية. ومن أبرز شعراء تلك الحقبة الذين شجعهم النبي صلى الله عليه وسل والصحابة رضوان الله عليهم، ونقدوا نقودا ايجابية، زهير ابن أبي سلمى وكعب بن زهير.^٣

اتسعت رقعة البلاد الإسلامية وتعددت البيئات والمذاهب الشعرية والسياسية في العصر الأموي، بسبب انفتاحها على الحواضر كدمشق والبصرة والكوفة والحجاز، وأصبحت هذه الحواضر أوعية ومراكز استقطاب للشعراء والأدباء. ومن شعراء تلك الفترة عبد الله بن قيس الرقيات الذي أنشد لعبد الملك بن مروان قائلا:

يتألق التاج فوق مفرقة على جبين كأنه الذهب

فقال له عبد الملك: يا بن قيس تمدحني بالتاج كأني من العجم، وتقول في مصعب بن الزبير:

إنما مصعب شعاب من الله تجلت عن وجهه الظلمات

فأعطيته المدح بكشف الغمم وجلاء الظلم، ومدحتي بما لا فخر فيه وهو اعتدال التاج على جبيبي الذي هو كالذهب في النظارة.^٤

^١ الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي عند العرب، ص ١٠٩.

^٢ موقع الكتروني:

<http://forum.univbiskra.net/index.php?topic=15117.0>

^٣ انظر: الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي عند العرب، ص ١١٠. موقع الكتروني:

<http://forum.univbiskra.net/index.php?topic=15117.0>

^٤ انظر: الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي عند العرب، ص ١١١. موقع الكتروني:

مرحلة التدوين: من العصر العباسي إلى بداية العصر الحديث

في هذه المرحلة كانت بداية ظهور ملامح النقد المنهجي عند العرب، حيث بدء العرب بتدوين معارفهم وكتبتهم على ضوء الاحتكاك بالثقافات الأخرى التي دعتهم إلى تعميق البحث في شتى فنون الحياة بدقة وتحليل وتعليل متقدم.^١ ومن أبرز من ألف في تلك المرحلة كتاب 'طبقات فحول الشعراء' لابن الإسلام الجمعي ٢٣٢هـ، وكتاب 'الشعر والشعراء' لابن قتيبية ٢٦٧هـ، وكتاب 'البديع' لابن المعتز ٢٩٦هـ، وكتاب 'الوساطة بين المتنبي وخصومه' للقاضي الجرجاني ٣٩٢هـ.^٢

المبحث الثاني: محمد مندور وحياته النقدية والأدبية:

محمد عبد الحميد موسى مندور (١٣٢٥هـ/١٩٠٧م-١٣٨٤هـ/١٩٦٥م)، ناقد أدبي وكاتب مصري متنوع، ولغوي. مارس الصحافة والتدريس الجامعي. عاش تاريخاً حافلاً بمعارك سياسية، وفكرية، واجتماعية مؤثرة، ولد بالشرقية في ٥ يوليو ١٩٠٧م والتحق بكلية الحقوق وقت افتتاح الجامعة المصرية عام ١٩٢٥م، ثم درس بكلية الآداب قسم الاجتماع وقسم اللغة العربية وحصل على ليسانس الآداب عام ١٩٢٩م وليسانس الحقوق عام ١٩٣٠م. يعتبر محمد مندور أحد أبرز نقاد الأدب العرب المجددين في العصر الحديث.

نشأته ودراسته: ولد محمد مندور في ٥ يوليو ١٩٠٧م في قرية كفر مندور، بالقرب من منيا القمح بمديرية الشرقية، وكان والده يقرأ ولكنه لا يستطيع أن يكتب، وكان الأب منتمياً إلى الطريقة النقشبندية. وعندما بلغ محمد مندور الخامسة ألحقه أبوه بكتاب الشيخ عطوة، فتعلم القرآن والكتابة والحساب وجزء عم وتبارك، ثم التحق بمدرسة الألفي الابتدائية في منيا القمح، التي تبعد عن كفر مندور حوالي ستة كيلومترات، كان مندور الطفل يقطعها كل صباح راكباً حملاً. وفي سنة ١٩٢١م حصل مندور على الشهادة الابتدائية، ولما كانت مدينة الزقازيق -عاصمة مديرية الشرقية- تخلوا آنذاك من مدرسة ثانوية، ألحقه أبوه بالقسم الداخلي في مدرسة طنطا الثانوية، وهناك ظهر تفوقه الدراسي، حتى حصل على البكالوريا من قسم الأدبي سنة ١٩٢٥م، وكان ترتيبه الثاني عشر على القطر المصري كله. وقد تخلل ذلك فصله من المدرسة حيناً من الوقت بسبب

<http://forum.univbiskra.net/index.php?topic=15117.0>

^١ الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي عند العرب، ص ١١٢.

^٢ مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، ص ١٢، ص ٢٢، ص ٥٠، ص ٢٤٩.

تزعمه الطلاب في الإضراب والمظاهرات ضد الإنجليز وحكومة زيور التي خلف حكومة سعد زغلول إثر مقتل السردار.

دراسته في الجامعة المصرية: افتتحت الجامعة المصرية في نفس العام الذي حصل فيه مندور على البكالوريا، فالتحق بكلية الحقوق آملاً أن يصير وكيلًا للنياحة، غير أن الدكتور طه حسين نصحه بالانتقال إلى كلية الآداب^١، فأثر مندور البقاء في كلية الحقوق مع الانتساب في الوقت ذاته إلى الآداب 'قسم الأدب العربي واللغات السامية'، كما أعجب أحد الأساتذة الأجانب في قسم علم الاجتماع باجتهد مندور في مادته، فعرض عليه الانتقال إلى قسم الاجتماع، ولما رفض مندور عرض عليه أن يجمع بين القسمين، فقبل أيضاً، وجاء ترتيبه في السنة التحضيرية الأول مكرراً على طلاب الآداب والحقوق معاً.

في سنة ١٩٢٩م، نال محمد مندور شهادة الليسانس في الآداب -التي كانت مدة الدراسة فيها أربع سنوات، وكان ترتيبه فيها الأول، وبقيت له سنة خامسة في كلية الحقوق، وأثناء ذلك وقع اختيار الجامعة عليه عضواً ببعثتها إلى جامعة السوربون، ولحسن حظه قررت الكلية أن تستبقي المبتعثين سنة لدراسة اللغة الفرنسية، فاستطاع مندور أن يكمل دراسته للحقوق، وحصل على ليسانس الحقوق سنة ١٩٣٠م وكان ترتيبه بين الأوائل.

البعثة الفرنسية: بعد حصول مندور على ليسانس الحقوق، وبعد تردد -كان منشؤه حلمه القديم في أن يصير وكيلًا للنياحة- فضل مندور السفر إلى فرنسا على التعيين وكيلًا للنياحة.

غير أن مندور سقط قبل السفر في الكشف الطبي لضعف بصره، فكادت بعثته أن تلغى لولا تدخل الدكتور طه حسين، الذي ذهب بنفسه لمقابلة محمد حلمي عيسى وزيد المعارف آنذاك، حاملاً معه بحثاً كان مندور قد كتبه عن ذي الرمة، فأعجب الوزير بالبحث عندما قرئت فقرات منه عليه، واستطاع طه حسين أن يدفع الوزير إلى كتابة مذكرة إلى مجلس الوزراء، وافق على إثرها المجلس على إعفائه من الكشف الطبي.

كان الهدف من بعثة مندور في باريس الحصول على ليسانس من السوربون في الآداب واللغات اليونانية القديمة واللاتينية والفرنسية والأدب المقارن، مع حضور محاضرات المستشرقين وتحضير

^١ الحاج، عزيز، مساجلات محمد مندور في النقد الأدبي،

دكتوراه في الأدب العربي مع أحدهم. وقد نفذ مندور الجزء الأول في تسع سنوات (من ١٩٣٠م إلى ١٩٣٩م)، ولكنه لم يقدم الدكتوراه لتدهور الظروف السياسية في أوروبا آنذاك عقب فشل مفاوضات تشمبرلين مع هتلر وظهور بواكير الحرب العالمية الثانية في الأفق، ففضل مندور العودة إلى مصر دون أن يكتب رسالة الدكتوراه، وإن كان قد حصل من السوربون -بالإضافة إلى ليسانس- على دبلوم في القانون والاقتصاد السياسي والتشريع المالي، كما كان يحضر محاضرات الفلسفة والتاريخ والاجتماع وعلم النفس بالإضافة إلى البرامج المقررة.

في باريس التحق مندور أيضا بمعهد الأصوات، حيث درس أصوات اللغة دراسة معملية، وقام ببحث عام عن موسيقى الشعر العربي وأوزانه مسجلة ومقاسة بالكيموغراف، وكتب في ذلك بحثا مهما بالفرنسية.

عودته إلى مصر: في يوليو ١٩٣٩م عاد مندور إلى القاهرة، وكان أحمد أمين قد صار عميدا لكلية الآداب، ولم يكن مندور قد حصل على درجة الدكتوراه في الأدب العربي، فرفض الدكتور طه حسين أن يدرس في قسم اللغة العربية، ورفض قسم اللغات القديمة أن يدرس به، لأنه درسها على المنهج الفرنسي، بينما كان رئيس القسم انجليزيا يدرسها بالمنهج الانجليزي، أما رئيس قسم اللغة الفرنسية فقال إن لديه من الأساتذة الفرنسيين ما يكفي وزيادة، فلم يجد أحمد أمين أمامه إلا سوى أربع ساعات خالية كلف مندور فيها بتدريس الترجمة من الانجليزية إلى العربية، رغم أن مندور كان قادما من فرنسا لا من إنجلترا، وفي السنة الدراسية التالية (١٩٤٠م/١٩٤١م) تمكن عميد الكلية من أن يحصل له على بضع ساعات ترجمة من الفرنسية في قسم اللغة الفرنسية.

ثم افتتحت كلية الآداب المعهد العالي للصحافة، فقام مندور فيه بتدريس الترجمة من الفرنسية وأدائها، وعندما أنشئت جامعة الإسكندرية سنة ١٩٤٢م، قرر مديرها الدكتور طه حسين تعيين مندور وزملائه العائدين من فرنسا دون دكتوراه في الجامعة الوليدة. ولم ييأس فحصل على الدكتوراه من جامعة فؤاد الأول 'جامعة القاهرة' بتشجيع من أحمد أمين، الذي اشرف أيضا على رسالته، وكان موضوعها 'تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري'، بينما أعلن طه حسين أنه لن يعترف بهذه الدكتوراه، ورفض أن يشترك في اللجنة التي ناقشت الرسالة. وقد طبع هذا البحث لاحقا عدة مرات في كتاب عنوانه 'النقد المنهجي عند العربي'، الذي صار مرجعيا جامعيا من المراجع الأساسية في دراسة الأدب العربي.

واصل أحمد أمين دعمه لمندور، فضمه إلى عضويته لجنة التأليف والنشر والترجمة، التي نشر مندور من خلالها عددا من مترجماته، كما فتح أمامه باب الكتاب في مجلة 'الثقافة'، التي كانت تصدرها اللجنة آنذاك، وكان أحمد أمين برأس تحريرها.

استقالته من الجامعة: في سنة ١٩٤٣م حصل مندور على درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة بمرتبة الشرف الممتاز، ومن ثم تقدم إلى الدكتور طه حسين -مدير جامعة الإسكندرية آنذاك- بطلب ترقيته إلى وظيفة مدرس 'أ' من الدرجة الرابعة، غير أن طه حسين رفض طلبه وأصر على الرفض، فقدم مندور استقالته من الجامعة سنة ١٩٤٤م، وكان قد قضى بجامعة الإسكندرية أقل من عامين.

عمله بالصحافة: بعد استقالة مندور عينه محمود أبو الفتح مديرا لتحرير جريدة المصري، غير أن أبا الفتح لم يلبث أن فصله بعد حوالي ثلاثة أشهر، بعد أن نشر مندور في جريدة الأهرام المنافسة مقالة كان أبو الفتح قد منع نشرها في جريدته، معتبرا ذلك خروجاً على شروط العقد المبرم بين مندور وبين الجريدة. وكان مندور قد رفض الاعتذار لأبي الفتح عما فعل، قائلاً إن أبا الفتح لم يشتره، ولم يشتر قلمه ولا فكره، وما دام قد رفض نشر مقاله في جريدته، فمن حق مندور كإنسان أن ينشر رأيه حيث يستطيع.

بعد فصل مندور من جريدة المصري، مر بأزمة مالية خانقة لم يكن له مورد خلالها إلا ما كان يكتسبه من كتابة بعض المقالات من مجلات كـ 'الرسالة' و'الثقافة'، ومن إلقاء بعض المحاضرات في معهد التمثيل، الذي افتتح مسائياً سنة ١٩٤٤م، حتى عين رئيساً لتحرير جريدة 'الوفد المصري' في فبراير ١٩٤٥م، وفي الوقت نفسه عهد مندور إلى المحامي زهير جرانة برفع دعوى على جريدة 'المصري' ومالكها محمود أبو الفتح، مطالباً بتعويض قدره خمسة آلاف جنيه، وقد ظلت القضية منظورة في المحاكم ما يقرب من خمس سنوات، ثم حكم لمندور بالتعويض المطلوب، الذي حسن من وضع مندور المالي إلى حد كبير.

ثم رأس تحرير جريدة الوفد المصري عام ١٩٤٥م ليفضح الاستعمار السياسي والاقتصادي، ثم اصدر جريدة 'البعث' وأغلقت بسبب معارضتها لمعاهدة 'صديق بيفن'.

قبض عليه وسجن ثم خرج ليشغل بالمحاماة وكتابة المقالات في روز اليوسف والجمهورية.

أسرته: في سنة ١٩٤١م تزوج مندور من الشاعرة ملك عبد العزيز، وكانت آنذاك طالبة بالسنة الثالثة بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول.^١

من كتبه: قبل أن أذكر شيئاً عن منهجه، فلا بد لي أن أعطي نشرة تقريبية بما كتبه هذا الناقد خلال سنين حياته، وهي قائمة بمؤلفاته ومترجماته:

النقد المنهجي عند العرب ١٩٤٣/ في الميزان الجديد ١٩٤٤/ نماذج بشرية ١٩٤٤/ في الأدب والنقد ١٩٤٩/ مسرحيات شوقي ١٩٥٤/ خليل مطران ١٩٥٤/ إبراهيم المازني ١٩٥٤/ ولي الدين يكن ١٩٥٦/ إسماعيل صبري ١٩٥٦/ جولة في العالم الاشتراكي ١٩٥٧/ الأدب ومذاهبه ١٩٥٧/ مسرحيات عزيز أباظه ١٩٥٨/ قضايا جديدة في أدبنا الحديث ١٩٥٨/ الثقافة وأجهزتها ١٩٥٨/ مسرح توفيق الحكيم ١٩٦١/ المسرح (١٩٥٩) ١٩٦٣/ النقد والنقاد المعاصرون ١٩٦٣/ الأدب وفنونه ١٩٦٣/ في المسرح المصري المعاصر (مقالات بين ١٩٦٥. ٥٨) ١٩٧١/ الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما (د.ت)/ الشعر المصري بعد شوقي (د.ت) ٣٠ج/ فن الشعر (د.ت)/ المسرح النثري (د.ت)/ دفاع عن الأدب لـ (جورج ديهاميل) (١٩٤٨) مترجم/ من الحكيم القديم إلى المواطن الحديث (مترجم) بوجليه (١٩٤٩)/ نزوات ماريان والليالي، لـ الفرد دي موسيه ١٩٥٩، (مترجم)/ مدام بوفاري، لـ فلوبيير، ١٩٦٠ (مترجم)/ منهج البحث في الأدب واللغة، لـ لانسون وماييه، ١٩٦٤، (مترجم)/ في المسرح العالمي، (مترجم) (د.ت)/ تاريخ إعلان حقوق الإنسان، لـ ألبير باييه، (د.ت) (مترجم).^٢

وفاته: لقد توفي الدكتور محمد مندور سنة ١٩٦٥م بعد حياة حافلة بالعطاء الفكري الثري والاهتمامات الأدبية والنقدية.^٣

المبحث الثالث: منهج محمد مندور في كتابه النقد المنهجي عند العرب:

^١ الموقع الإلكتروني: https://ar.wikipedia.org/wiki/محمد_مندور

^٢ الحبوب، فاروق محمود، الفكر النقدي عند د. محمد مندور، موقع الكتروني:

<http://www.ahlulbaitonline.com/karbala/New/html/research/research.php?ID=68> .

وانظر: مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، الواجهة الخلفية للكتاب. انظر: الموقع الإلكتروني:

https://ar.wikipedia.org/wiki/محمد_مندور

^٣ الحبوب، فاروق محمود، الفكر النقدي عند د. محمد مندور، موقع الكتروني.

هذه محاولة لدراسة جانب من إنتاج الدكتور محمد مندور النقدي. ويتعلق الأمر بأرائه ومواقفه من الشعر العربي القديم. وقد قصرنا جهدنا على تتبع أهم هذه الآراء والمواقف ثم تحليلها ومناقشتها، في حدود فهمنا. واخترنا كتاب 'النقد المنهجي عند العرب' كحقل لهذه الدراسة البسيطة، ولقد قلنا سابقا أن هذا الكتاب كان مشروع تخرج للحصول على درجة الدكتوراه، وقد كان عنوانه قبلًا 'تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري' بإشراف أحمد أمين. إلا أن مندورا عدل عن العنوان الأول إلى العنوان الحالي، بعد إحساسه بضرورة أن يؤصل قبل أن يخوض في دراسة القرن الرابع الهجري بالتفصيل حيث قال: (لاحظنا إذن أن نقد القرن الرابع له أصول كما كانت له فروع فوسعنا في مجال البحث)^١، حيث لم يطل المكوث في تلك الحقبة الأولى إنما اختار الأمدي وعبد العزيز الجرجاني كأفضل ناقلين عريبيين من القدامى وبني علمهما الدراسة، وابتعد عن النقد الذوقي واتجه إلى ما يسمى بالنقد المنهجي (الذي تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويصير بمواضيع الجمال والقبح فيها).^٢

ولم يخفي محمد مندور تأثيره بطريقة التدريس الغربية للأدب التي تقوم على ما يوجد في المذهب التأثري الجمالي، بعد مكوثه في فرنسا تسع سنوات، فقال: (وفي الحق أن الكتب العربية القديمة كنوزا، إذا عدنا إليها وتناولنا بعقولنا المثقفة ثقافة أوروبية حديثة أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لا تزال قائمة حتى اليوم.. وعلى ضوء تلك الحقائق وفي حدود تلك التحفظات تناولنا موضوع بحثنا محاولين أن نستفيد من الثقافة الأوروبية في استخراج المكنون)^٣

وتأثر مندور بالإضافة إلى ما سبق، بالموروث النقدي العربي القديم. وقد أوضح بعض جوانب هذا النقد في رسالته. ونخص هنا بعض ملامح النقد الجمالي كما تجلت في كتاب 'الموازنة بين الشعراء' للأمدي والوساطة بين المتنبي وخصومه' للقاضي عبد العزيز الجرجاني وكتابي: 'أسرار البلاغة' ودلائل الإعجاز' لعبد القاهر الجرجاني. قبل دخوله للدراسة قام مندور بتبيين المنهج العلمي الذي اتبعه في دراسته وهو المنهج التاريخي^٤، ثم تناول ابن السلام الجمعي وابن قتيبة بالدراسة قبل الخوض في حنايا القرن الرابع، وخرج باستنتاجات، وهي: أن ابن السلام الجمعي (لم

^١ مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، ص ٥.

^٢ المرجع نفسه، ص ٥.

^٣ مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، ص ٦.

^٤ المرجع نفسه، ص ١١.

يتقدم بالنقد الفني إلى الأمام شيئا كبيرا وإن كان قد صدر في تحقيقه للنصوص عن مذهب صحيح، وحاول أن يدخل في تاريخ الأدب العربي اتجاها نحو التفسير ومحاولة التبويب تقوم على أحكام فنية^١، أما عن ابن قتيبة قال: (هو لم ينقد النصوص نقدا موضوعيا تحليليا.. إنما أورد في كتابه 'الشعر والشعراء' أخبارا وقصصا عن الشعراء المختلفين، ثم بعضا من أشعارهم دون مناقشة ولا حكم إلا أن يكون حكما تقليديا يرويهِ عن غيره ولا فضل له فيه، وإنما عرض لنقد الشعر في مقدمته حيث نجد بعض المسائل الأدبية العامة وبعض المقاييس في الحكم على الشعر^٢، ووضع ضوابط الناقد بالقياس على ابن قتيبة والاستنتاج عليه، حتى وإن كان يشبه في نزعتِه الأُمدي وعبد العزيز الجرجاني^٣ فقال: (وابن قتيبة على كل هذا ليس ناقدًا، إنما الناقد هو الرجل الذي يتناول النصوص بدراستها ويميز بين أساليبها)^٤، وختم في ذلك الفصل بأن النقد عند العرب كان نقدا ذوقيا صرفا يعني نقدا جزئا ليس بمعنى النقد الذي عرف في القرن الرابع وما بعده.

ثم عرج إلى مذهب البديع وتأثيره في نشأة النقد في القرن الرابع واخذ ابن المعتز وقدامة نموذجا حيث استفتح بكلام ل عبد الله بن المعتز الذي فيه إسقاط لأبي تمام من شرف اختراع البديع، بل جعل القرآن الأولى بالشرف ثم السنة ثم شعر المتقدمين^٥. قولب مندور أفكار ابن المعتز في ٣ أشياء مختلفة قائلا إنها صارت خصائصا للمذهب الجديد وراح يبحر في حقائق أن الإسلام لم يحدث تغييرا في تقاليد الشعر كما فعلت المسيحية بالأدب القديم خلال القرون الوسطى، إنما عندما جاء العصر العباسي اتسعت دائرة الأدب وتأثر بالروافد الوافدة من الشرق والغرب، وظهر أناس ينزعون إلى التجديد^٦. إلا أن أبا تمام أراد التجديد على حد تعبير الأُمدي لكنه لم يستطع الإفلات من التقاليد الشعرية الثابتة القديمة إلا في الصياغة، وعندما كتب ابن المعتز كتابه 'البديع' كان حركة نوعية في تاريخ النقد، فكان هو أول من ألف في خصائص مذهب البديع وكان له تأثير لكل الناقدين اللاحقين له، (إذ أصبحت مبادئ المذهب معروفة محددة. والناظر في 'موازنة' الأُمدي أو في 'أخبار أبي تمام' للصولي أو في 'وساطة' الجرجاني، أو في غيرها من كتب الأدب،

^١ المرجع نفسه، ص ٢٢.

^٢ المرجع نفسه، ص ٣١.

^٣ المرجع نفسه، ص ٣٠.

^٤ المرجع نفسه، ص ٤٨.

^٥ المرجع نفسه، ص ٥٠.

^٦ المرجع السابق، ص ٥٣.

بجد ابن المعتز قد اثر على هؤلاء جميعا. ولو لم يكن له من فضل غير تحديد الاصطلاحات^١، أما قدامة بن جعفر في نظر مندور ألف كتابه على بنية هيكلية منطقية مجردة سلبت جمالية الشعر، ولحسن الحظ كان تأليفه عبارة عن وضع حدود لبعض الاصطلاحات وتحديد بعض الظواهر، (والذين اخذوا بأقوال قدامة ليسوا نقادا مثال الأمدي والجرجاني، إنما علماء البلاغة في القرون التالية)^٢، بعدها طرح تساؤلا وأجاب عنه إن مؤلفات أصحاب مذهب البديع ليست من كتب النقد في شيء، لأنها كتب علمية هدفها إيضاح المبادئ ووضع التقسيمات، بعيدا عن تحليل الأبيات ذاتها، إلا أنه لم يخفي ما لابن المعتز من فضل في تحريك النقد وتوجيهه، وخلق أهداف للخصومة بين القدماء والمحدثين وخصائص ذلك المذهب الجديد الذي اقتتل حوله أدباء القرن الرابع كلهم^٣. وكما قلنا أن مندورا يبدوا تأثريا لأنه يحكم الذوق ويفضل الأسلوب الجمالي، وهو في هذا الاتجاه يلتقي مع الناقد العربي القديم الأمدي لأنه فطن إلى الأهمية الكبرى التي نعلقها على الصياغة في الأدب^٤. ويضيف كشرح لما سبق مع التعريض إلى حدود استعمال اللغة كوسيلة لغاية أدبية فهي أيضا غاية في حد ذاتها دون أن تطغى إحداها على الأخرى. فيقول: (والكاتب أو الشاعر الماهر هو من فطن إلى هذه الحقيقة، ويكون من حسن الذوق وسلامة الحس، بحيث يقيم النسب الدقيق بين اللغة كوسيلة واللغة كغاية في الأدب، فلا يسرف في اعتبارها وسيلة لأنه يحرم نفسه من عناصر هامة في التأثير، عناصر التصوير، وعناصر الموسيقى، وكذلك يحذر من أن ينظر إليها كغاية فيأتي أدبه أو شعره، وقد غلبت عليه اللفظية وخلا من كل مادة إنسانية فكرا وإحساسا.. ومشكلة كهذه "أي حدود اللغة كوسيلة لغاية" لا يمكن أن تحل نظريا، كما يرى مندور وإنما يكتسب الإنسان إحساسا صادقا بحدودها بكثرة المران على النقد والنظر في مؤلفات كبار الكتاب والشعراء الذين نجحوا في هذا السبيل^٥. وهو يقصد الأمدي بالطبع وقد نقل عنه الكثير من التعليقات، لأنه يعده أهم وأجدي مرجع لمعرفة الجمال والقبح في الاستعارة من كثير من مجلدات البيانين. فهو تدريب للذوق وتبصير بمواضعه^٦. ويلحق القاضي عبد العزيز الجرجاني بالأمدي في

^١ المرجع نفسه، ص ٦١.^٢ المرجع نفسه، ص ٧٢.^٣ المرجع نفسه، ص ٧٣-٧٤.^٤ المرجع نفسه، ص ١٢٣.^٥ المرجع نفسه، ص ١٢٣.^٦ مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، ص ١٤١.

مسألة الذوق. فكلاهما يفضل الشعر المطبوع على الصنعة.^١ إلا أن ما يمكن أن نميز به الجرجاني عن الأمدى أنه مشهور بنزعة الإنسانية التي يرد إليها الكثير من آرائه في النقد. وهو في ذلك يختلف عن الأمدى الذي يغلب عليه النقد الفني الخالص، نقد الصياغة في ذاتها وفي علاقتها بطرق أدائها.^٢

وتكلم في الشعر كما تعرض له ابن المعتز وطبيعته قديما فقال (لا يقول إلا على قريحة ولا يعتصم إلا بخاطره ولا يستقي إلا من قلبه)^٣، ويستنير مندور في هذا الموقف أيضا بمحاولة القاضي عبد العزيز الجرجاني في فهم جماليات الشعر؛ فعبد العزيز الجرجاني في نظر مندور يفرق بين نوعين من الجمال في الشعر والأدب: (أحدهما ظاهر شكلي تخطيطي سقيم، وهو يصدر عن البديع بما فيه من تجنيس وترصيع ومطابقة. وهذا هو لسوء الحظ ما غلب على الشعر العربي المتأخر منذ أن أعجب به المحدثون، وهو ما توفرت على دراسته البلاغة العربية في معظم أجزائها فأفسدت الذوق وردت الجمال إلى أوجه بديعية سقيمة)^٤، أما الثاني فيراه (أعمق من الأول في الشاعرية والصدق وألصق بالقلوب. إنه الشعر الذي تحصل جماله الصدور ولا تحسه النواظر.. ذلك الذي.. تحيط به المعرفة ولا تؤديه الصفة)^٥

في آخر دراسته وضع مندور خلاصة للبحث ذكر فيها سردا مختصرا للتطور جملة علوم اللغة والأدب بعيدا عن النقد، ثم فصل بين النقد القيمي والنقد الوصفي وبين أن النقد الوصفي لا يعتمد على مقاييس إنما يستخدم مناهج، أما النقد القيمي يصطنع المقاييس عندما يكون نقدا معللا، كل هذا بعيدا عن النقد الموضوعي الذي هو لب الدراسة وقام به كل من الأمدى والجرجاني.^٦ جمع جملة من المقاييس التي اتفق عليها كل من الأمدى والجرجاني في كتابيهما 'الوساطة' و'الموازنة'، وهي مقاييس استخدمت في النقد الموضوعي لا يتكلم عنها النقاد المعاصرين نظريا ولا يوضحونها، إنما يصطنعونها، لأنها تأتي لتعليل ذوق الناقد وخدمة ذلك الذوق، وهي:

^١ المرجع نفسه، ص ٢٦١.

^٢ المرجع نفسه، ص ٢٦٣-٢٦٤.

^٣ المرجع نفسه، ص ١٤٠.

^٤ المرجع نفسه، ص ٢٧٤.

^٥ المرجع نفسه، ص ٢٧٥.

^٦ المرجع نفسه، ص ٣٧٧-٣٧٥.

١. مقاييس شعرية تقليدية: وهو ما حصل من نقد لشعر أبي تمام من طرف الأمدي في قضية وصف المرأة.^١
 ٢. مقاييس لغوية: وهو ما كلف بالجودة وعدمها بعيدا عن النحو. ومثاله كحكم الشاعر بعدم الدقة في استعمال ألفاظ اللغة كنقد الأمدي لقول أبي تمام: قد كنت معمورا بأحسن ساكن ثاو وأحسن دمنة ورسوم إذ يرى أن الدار لا تصبح رسوما وساكنها لا يزال ثاويا فيها.
 ٣. مقاييس بيانية: وهو ما كان من باب الاستعارات والتشبيهات، التي بفضلها تصور الصور، والشعر إلى حد بعيد تصوير ناطق.^٢
 ٤. مقاييس إنسانية: وهي تلك الحقائق التي ينتزعها النقاد من حقائق النفوس، فيقبلون من أقوال الشعراء ما يشابهها ويردون ما لا يصدقها. ومثاله ما قاله أبو تمام: دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوة فلباه ظل الدمع يجري ووابله وقول البحري:
- نصرت لها الشوق اللجوج بأدمع تلاحق في أعقاب وصل تصرما
- غير أن الأمدي لم يقنعه هذا التصوير، فهو يرى أن الدموع لا تقوي الشوق بل تشفي منه.
٥. مقاييس عقلية: وهو ما كان نتاج التجارب اليومية والملاحظات في الحياة العامة.^٣ وأمثلة ذلك كثيرة لمن أراد الاستزادة يجدها في الرسالة بالتفصيل. تلك هي إذاً بعض مقاييس النقد المنهجي الموضوعي دون حصر. التي لم يلبث أن حل محلها غيرها بانقضاء الخصومات، فظهر علم البديع بنقده الشكلي، وفلسفة عبد القاهر الجرجاني التي وضعت أساسا عاما للنقد يصلح للتطبيق في عصرنا لأنه أساس لغوي وفقهي، كما فرع أيضا عن فلسفته مقياسا عاما في النقد هو النظر في نظم الكلام نظرا يؤدي ما نريد من معان على خير وجه وأجمله. في ظل التطبيق الموضوعي.^٤

الخاتمة

^١ المرجع نفسه، ص ٣٨٥.

^٢ المرجع السابق، ص ٣٨٦.

^٣ المرجع نفسه، ص ٣٨٨.

^٤ المرجع نفسه، ص ٣٨٩.

- بعد أن طوينا مراحل هذا البحث وأنهيينا مباحثه بما أمكن، بقي أن نوّكد العلاقة بين الأدب والنقد وأنهما كمصطلحين إذا اتصلى مع بعض سيفيدان البحث عن أسباب الجودة أو أسباب الرداء والضعف، ومنه فإننا نسجل هنا أهم ما ورد من نتائج فيه، وهي:
- النقد الذي كان في العصر الجاهلي وصدر الإسلام وأثناء قيام الدولة الأموية كان نقدا قوامه الذوق، أي نقدا جزئيا ليس نقدا منهجيا كما عرف في بدايات الحكم العباسي وما بعده.
 - يعتبر ابن قتيبة ملهم نقاد العصر العباسي أمثال الأمدى والجرجاني، حيث عرض لنقد الشعر في مقدمته في كتاب 'الشعر والشعراء'.
 - انفتاح مندور على الأدب الغربي والتأثر بأسلوبه، كان سببا في تشجيعه على الغوص في حنايا الأدب العربي بنظرة غريبة روحها عربية.
 - في نظر مندور النقد الأدبي عربي النشأة ولا علاقة له بالحضارات السابقة، على عكس التيار النقدي الذي هو تيار علي النزعة إغريقي النشأة، وهو ما تأثر به قدام بن جعفر حيث حاول نزع تلك الذوقية التأثيرية من النصوص الشعرية والنثرية.
 - مقاييس النقد هي التي تحكم على جمالية النص وأصالته. وهي حقائق ذوقية تختلف من ناقد إلى آخر.

التجديد في الشّعر العربي

الأستاذ المشارك الدكتور عارف كرخي أبوخضيري

جامعة السلطان الشريف علي الإسلامية، برونائي دارالسلام

ملخص البحث

يجمع مؤرخو الأدب على أن الشّعر العربي أحد الإبداعات الشّعيرية العالمية الفريدة التي تتسم بالقدم والعراقة والغزارة والتفرد؛ إذ يميّز بقوافيه وأوزانه وأشكاله المتنوعة؛ فقد أبدع العرب في جاهليتهم في القصيدة والمعلقة، وسجلوا فيهما حياتهم في مختلف مناحيها تصويراً فنياً أخاذاً، كما اخترعوا في الأندلس في الموشح والزجل، ونوعوا في القوافي والأوزان، وأدخلوا بعد إسلامهم أغراضاً شعيرية جديدة كالمدح النبوي والشّعر الصوفي والغزل العذري، وقدموا أنواعاً شعيرية جديدة كالزودج والرباعيات والمسمطات، وأحدثوا تجديدات عديدة في العصر الأموي والعباسي والعصر الحديث، وانتقلت تجديداتهم الشّعيرية إلى الآداب الغربية والشرقية. ويهدف هذا البحث إلى رصد كبرى حركات التجديد في الشّعر العربي في عصوره المختلفة، وإلى تبين أثر الإسلام والثقافات المتنوعة في تطوّر الشّعر العربي في موضوعاته وموسيقاه وقوافيه وأغراضه منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث.

المقدمة

الشعر فن قديم عند العرب، وقد نشأ أولاً في شبه الجزيرة العربية في الجنوب الغربي لآسيا، وهي المنطقة التي كانت قديماً تشمل تهامة والحجاز ونجد واليمامة والبحرين واليمن، وهي المنطقة نفسها التي تشمل الدول التي يطلق عليها دول الخليج في هذه الأيام، وبعد ظهور الإسلام في مكة في سنة ٦١٢م ودخول العرب فيه، خرجوا من جزيرتهم يبلّغون الرسالة الجديدة لغيرهم من الأمم، وينشرون الدين الجديد في الشرق والغرب، وفي الوقت نفسه، انطلقت لغتهم العربية في الانتشار بوصفها لغة القرآن الكريم، أو الوحي الإلهي الذي أنزله الله (عز وجل) على رسوله العربي الأمين محمد بن عبدالله (صلى الله عليه وسلم)، وسارع المعتنقون للإسلام في كلّ مكان يتعلّمون العربية ويتخذونها لغة لهم، ومضوا ينظمون بها أشعارهم كما يكتبون بها نثرهم، وبذلك شارك في نظم الشعر العربي الشعراء في العراق والشام ومصر وبلاد فارس والهند وتركيا وإسبانيا والبرتغال وإيطاليا وغيرها من الدول والبلدان.

نشأة الشعر العربي

لقد وصل إلينا ما نظمته الشعراء في العصر الجاهلي وهي الفترة السابقة على ظهور الإسلام أي في القرن السادس الميلادي، وإن كانت الأشعار التي وصلتنا تمثل أرق نماذج الشعر العربي الجاهلي، وبها ما يدل على وجود شعراء سابقين كابن حزام (أو خزام) وربما يعود تاريخ وجودهم إلى نحو قرن ونصف أو قرنين قبل الإسلام. ولا يمكن -بالطبع- التعرف على البداية الحقيقية للشعر العربي، وكل ما يمكن أن يقال إنه وجدت أرق نماذجها في الفترة التي تسقى بالعصر الجاهلي، وقد سبقها جاهلية أولى ذكرت في القرآن الكريم، قال تعالى:

{وَقَرْنَ فِي بُيُوتِكُنَّ وَلَا تَبَرَّجْنَ تَبَرُّجَ الْجَاهِلِيَّةِ الْأُولَى وَأَقِمْنَ الصَّلَاةَ وَآتِينَ الزَّكَاةَ وَأَطِعْنَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا}¹، ولم يرد منها أية آثار شعرية، ولعلها سقطت من يد الزمن كما سقط غيرها من الآثار الأدبية وغير الأدبية، أو لعل الرواة أسقطوها لسبب أو لآخر من الأسباب التي دعتهم إلى إغفالها وعدم المحافظة عليها. قال أبو عمرو بن العلاء (ت ١٥٤هـ): «ما انتهى إليكم مما قالته العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير»². وقد ظهر الشعر عند العرب قبل ظهور النثر، كما إن الآثار الشعرية التي وصلتنا من العصر الجاهلي تفوق في كثرتها الآثار النثرية المتمثلة في الخطب والقصص والأمثال والحكم وسجع الكهان والوعظ والأدعية والابتهالات الدينية. ولعل ما في طبيعة الشعر من موسيقا ووزن وقوافي سهل عملية الاحتفاظ بما ورد إلينا من قصائد وأشعار وأرجاز. هذا فضلاً عما كان للشعر من وظائف اجتماعية وسياسية مهمة إلى جانب وظائف أخرى نفسية وجمالية سنشير إليها فيما بعد.

وقد حظى الشاعر العربي بمكانة عالية في العصر الجاهلي لما كان يؤديه في قبيلته من وظائف مهمة؛ فقد كان يدافع عن القبيلة التي ينتهى إليها، ويشيد بمنافقها، ويمدح شيوخها وفرسانها، ويرثي موتها، ويسجل تاريخها، ويصور أيامها، ويهجو أعداءها كما كان ينظم أشعاره في تحميس القبيلة للحرب والزود عن النساء والمحرمات؛ ولذلك كانت القبائل العربية تبتهج بميلاد الشاعر فيها، وتحفل به. ويقول ابن رشيقي: "كانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر، أتت القبائل فهنأتها، ووضعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم، وذبح عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنتون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرسي تنتج"³.

¹ سورة الأحزاب، آية ٣٣.

² الجمعي، ابن سلام، طبقات الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٢م)، ج ١، ص ٢٥.

³ القيرواني، ابن رشيقي، العمدة، (دم: دن، دت)، ج ١، ص ٦٥.

وكان العرب يرون في الشاعر مقدرة تفوق مقدرة العاديين من الناس، وكانوا يعتقدون أنه يستلهم أشعاره من قوى غيبية ما وليس من ربّات الشعر، كما كان يعتقد اليونان، بل من عالم الجن، وكانوا يرون أن لكل شاعر رثياً من الشياطين ينفث الشعر على لسانه، ومن ثم كانوا يتقون هجاءه، ويربطون كلامه بتعاويز السحرة والمتجمين. وكان الشاعر يرتدى زياً خاصاً، ويدهن جسمه بدهان خاص وينتعل نعلأ واحدة عند الهجاء، وكان يلقي شعره واقفاً، وينشده إنشاداً من الذاكرة، ولا يعتمد على تسجيله بالكتابة التي لم يكن يعرفها إلا أفراد قلائل من العرب، ولم يلجأوا إلى التدوين إلا في منتصف القرن الثاني من الهجرة. وكان للشاعر منهم راو أو أكثر، وكان هؤلاء الرواة يحفظون شعره ويروونه، كما كانت هذه الرواية الشفوية أساساً لتعلّم الشعر وتعليمه عندهم، كما أدت إلى تكوين المدارس الشعرية كمدرسة الصنعة أو عبید الشعر التي بدأت بأوس بن حجر أستاذها الأول، وزهير بن أبي سلمى أستاذها الثاني، ثم تلامذته الحطيئة الشاعر، وامتدت هذه المدرسة حتى العصر الأموي وضمت هذبة بن خشرم وجميلاً وكثيراً وغيرهم من الشعراء الأمويين الكبار. وقد عرفت هذه المدرسة باتخاذها الشعر حرفة وصناعة، واشتهرت بتنقيح أشعارها، وبالتدقيق في اختيار ألفاظها، والاهتمام بالصياغة والتراكيب الشعرية، كما عيّنت بالتصوير المادي، والإكثار من التشبيه والاستعارات والمجازات اللغوية.

علاقة الشعر العربي بالغناء والموسيقى والرقص

أدرك العرب العلاقة بين الشعر والشعور، وصدوره عن وجدان الشاعر، ولذلك اشتقوا كلمة "شعر" من الشعور، وسموا قائل الشعر «شاعراً» لأنه عندهم أكثر الناس شعوراً بالأشياء، وأدقهم إدراكاً لها، وأبرعهم تعبيراً عنها.

والشعر العربي شعر غنائي، وغنائيته تتمثل في أمرين اثنين، أولهما ما أشرنا إليه منذ قليل من تعبيره عن شخصيته الشاعر ومشاعره وخواطره ووجدانه. أما الأمر الثاني فيتمثل في غنائهم لأشعارهم مصحوباً بالعزف على الآلات الموسيقية كالبربط والمزمار والعود والطبل والدّف وغيرها. كما كانوا ينظمونها ليلحنها الموسيقيون لهم، ويغنيها المغنون المحترفون في دور الغناء وفصول الخلفاء وحانات الخمر ودور القيان.

كما أدرك العرب علاقة الشعر بالفنون الأخرى التي عرفوها منذ جاهليتهم، كالغناء والموسيقى والرقص، وكان لكل منها أثر كبير في شعرهم، وفي صياغته بالصيغة المكتملة التي تميّزها عن شعر غيرهم من الأمم.

ولم يربط العرب الشعر بالشعور، وبالشاعر فحسب، بل ربطوه أيضاً بحياتهم وبالفنون التي أتاحت لهم فيها، وكان أهمّها فن الغناء، فغنوا بشعرهم في حريمهم وسلمهم: إذ كانوا يحدون به

الإبل في باديتهم، ويمتحنون به الماء من الآبار، وينشدونه في قتالهم لأعدائهم، وينشدونه في أسواقهم واحتفالاتهم وفي صيدهم، وفي أفراحهم ومآتمهم، وفي طقوسهم وشعائهم، وباختصار قالوا الشعر في كل وقت وفي كل مكان.

وكانت علاقة الشعر بالغناء من القوة حتى أطلق العرب على الشعر اسم «الغناء» وتغنوا به، فقد روى أن الأعشى وعروة بن أذينة والمهلهل والسليك بن السلوك وعلقمة الفحل كانوا يغنون بشعرهم، وقد استمر هذا التقليد عند الشعراء الإسلاميين كالوليد بن يزيد الشاعر الأموي الذي نشأ في جَوْ عبق بالموسيقى والغناء وانغمس فيه انغماساً وأكب عليه إكباباً حتى صنع أدواراً ووضع لها إيقاعاتها النغمية^١، وفيه يقول صاحب الأغاني "له أصوات صنعها مشهورة وقد كان يضرب بالعود ويوقع بالطبل ويمشي بالدف على مذهب أهل الحجاز".

ولم يقتصر الغناء بالشعر على قصور الخلفاء ودور المغنيين والحانات فحسب، بل امتد إلى الشوارع والطرقات والساحات العامة حتى ليرى أن شعراء الأندلس غنوا أشعارهم وكان بعضهم يغنيه في الطرقات كما هو معروف عن ابن قزمان، كما استمر الشعراء العرب يغنون بالشعر حتى اليوم.

وقد أدى ارتباط الشعر العربي بالغناء إلى تطور موسيقا الشعر، وإلى تجزئة أبياته وتقصيرها، كما أدى إلى رقة الفاظه، ولطافة معانيه.

وكما ارتبط شعرهم بالغناء، ارتبط بالموسيقا أيضاً، فكان غناؤهم مصحوباً بالعزف على الآلات الموسيقية كما ألحنا من قبل؛ إذ كان الأعشى يعزف على البربط أو الصنَّج، كما كان يصنع غيره من الشعراء كالوليد بن يزيد وعروة بن أذينة والمهلهل وعلقمة الفحل والسليك بن السلوك ورشيد أيوب. وكان من الشعراء العرب من يلحنون أشعارهم، كما كان الشعراء -ومن أشهرهم عمر بن أبي ربيعة- يكتبون شعرهم للمغنيين يغنون فيه. وقد سار على نهج ابن أبي ربيعة من المحدثين أحمد شوقي وإسماعيل صبري وعلي محمود طه وأحمد رامى ونزار قباني.

وكان هناك نوع من الموشحات كتب بدءاً ليُغنى، فارتبط بالتلحين الموسيقي، فإذا قرأته مستقلاً عن سماعه موقعاً لم تجد له نغماً ولا إيقاعاً؛ لأن المعول فيه طريقة الأداء، وما يحدثه المغني من تغييرات حين يمتط الحروف التي ليس من حقها هذا المط أو ما يضيف من كلمات أو حروف إلى النص أثناء الغناء ليستقيم الوزن^٢.

^١ ضيف، شوقي، فصول في الشعر ومقدمه، (د.م.: د.ن.، د.ت.)، ص ٣٥.

^٢ الطاهر، أحمد مكي، مقدمة إلى الأدب الإسلامي المقارن، (د.م.: د.ن.، د.ت.)، ص ٤١٩.

وقد أدى ارتباط الشعر العربي بالموسيقا إلى عناية الشعراء العرب بالإيقاع بعناية بالغة، ومن أشهر من عُني بهذا الجانب في شعره منهم البحري وابن زيدون من القدماء، وأمير الشعراء أحمد شوقي وعلي محمود طه من المحدثين.

كذلك أدى ارتباط الشعر بالموسيقا إلى اكتشاف علم موسيقا الشعر الذي عُرف بعلم العروض؛ فقد أدت معرفة الخليل بن أحمد بعلم الموسيقا وقوانينها إلى اكتشاف بحور الشعر العربي وتفاعيله، وأعانتته على وضع دوائره المستعملة والمهملة.

وكما ربط العرب بين الشعر وفي الغناء والموسيقا، ربطوه بفن الرقص؛ إذ اعتادوا في العصر الجاهلي الرقص أثناء غنائهم في أشعارهم، وقد ظهرت عندهم ألوان من الغناء مصحوبة بالرقص كالهزج، كما اعتاد الصوفية -وما زالوا حتى اليوم- الرقص في حلقات الذكر أثناء غنائهم لبردة كعب بن زهير وقصائد البوصيري وابن الفارض وابن عربي وغيرهم. كما نتج عن مصاحبة الرقص للتغني بالشعر اختراع القوافي العربية التي تصوّر وقع أقدام الراقصين على الصحراء عند تغنيهم بالقصائد الشعرية.

الشكل والمحتوى

اخترع العرب في البدء شكلين شعريين وهما المقطوعة والقصيدة وهي منظومة قصيرة تتراوح بين البيتين إلى الستة أبيات، وأما القصيدة فهي منظومة أطول من المقطوعة تتراوح بين سبعة أبيات إلى قرابة المائة بيت، وكلّ بيت وحدة مستقلة بذاتها ويتألف من شطرين، وتصاغ القصيدة من أولها إلى آخرها في بحر شعري واحد، كما تنتهي أبياتها بحرف واحد يطلق عليه اسم القافية، وهي ما يميّز الشعر العربي عن غيره من أشعار الشعوب الأخرى.

ونظم العرب أشعارهم في موضوعات عديدة أهمها الغزل كما تضم الوصف والفخر والمدح والهجاء والثناء والحماسة والحكمة. وكانت القصيدة متعددة الأغراض، وتبدأ عادة بالطلب وتتلوها النسيب، ثم وصف الناقة أو الفرس، ووصف رحلة الشاعر إلى المنزل الذي خلا بعد ترحل الحبيبة عنه، أو وصف رحلته إلى الممدوح، وما شاهده أثناء الرحلة من مشاهد، ثم يختم القصيدة بالغرض الرئيس من القصيدة كالمدح أو الفخر أو الرثاء أو غيرها من الأغراض الشعرية الأخرى. وأغلب الظن أن هذا التنقل بين الأغراض المختلفة كان انعكاساً لحياتهم التي تقوم على التنقل، ولعله أيضاً كان تصويراً صادقاً لما كان يقوم به الشاعر في حياته بالفعل، كما أن ثمة علاقة بين الوقوف على الطلل ووصف الفرس أو الناقة ووصف الرحلة والفخر أو المدح. وربما كان بدء الشاعر بالوقوف على الطلل جذبا للسامعين، كما أن تنقله من الغزل إلى الوصف ومن الوصف للفخر أو المدح كان لوناً من الإطراف ودفع الملل من نفوس المتلقين لقصيدته.

وقد قامت وحدة الوزن في القصيدة العربية التقليدية بالربط بين أبياتها، كما شاركها في ذلك وحدة القافية، وأعان على ذلك حرصهم على الربط بين الأغراض المختلفة بحسن تخلصهم من الوصف إلى الغزل، ومنه إلى المدح أو الفخر أو الهجاء، وهو ما يعرف عند النقاد العرب بالقرآن (انظر هند حسين طه، ص ٣٤٧)، ونرى الشعراء يحرصون على تناسب أبيات القصيدة وتوثيق العلاقة بينها، ويتباهون بذلك كما نلاحظ في قول عمرو بن جأ لابن عمه: "أنا أشعر منك، لأنني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه،"^١ كما يبدو اهتمامهم بهذه الوحدة في حرصهم على ملاءمة شطري البيت، ونقدهم لمن يشذ عن ذلك؛ فقد انتقدوا بيتي امرئ القيس:

كأنني لم أركب جواداً للذة ولم أبطن كاعبا ذات خلال

ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل لخليلي كري كرة بعد إجفال

فقال ابن طباطبا:^٢ لو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر كان أشكل وأدخل في استواء النسج فكان يروي:

كأنني لم أركب جواداً ولم أقل لخليلي كري كرة بعد إجفال

ولم أسبأ الزق الروى للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

فيتناسب الكرّ مع ركوب الخيل، والنساء مع شرب الخمر.

وقد أكدوا على وجوب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة، في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة لفظ ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً.. لاتناقض في معانيها، ولا عي في مبانيها، ولا تقلقل في نسجها، تقتضى كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها، مفتقراً إليها، فإذا كان الشعر على هذا المثل، سبق السامع إلى قوافيه، قبل أنه ينتهي إليها راوياً.^٣

وكان الشعراء العرب يعمدون إلى الأوصاف الحسية والمادية والتصورات المستمدة من البيئة البدوية، كما كانوا يبتون في ثنايا قصائدهم حكماً يستقونها من تجاربهم، وتميّزت أساليبهم الشعرية بالتركيز والتكثيف والإيجاز الشديد.

توظيف العرب للشعر

فُتّن العرب بالشعر فتنة تفوق فتنة غيرهم من الشعوب به؛ إذ لم يكن لهم علم غيره، فملأوا به حياتهم، ووظفوه لأداء وظائف اجتماعية ونفسية وجمالية: فقد كانوا يرون للشعر وظيفة جمالية؛

^١ الجاحظ، البيان والبتين، (د.م.: دن، د.ت.)، ج ١، ص ٢٠٦.

^٢ ابن طباطبا، عيار الشعر، (د.م.: دن، د.ت.)، ص ١٢٩-١٣٠.

^٣ المرجع نفسه، ص ٢٣٣.

إذ استخدموا الشعر ليكشف لهم عن الجمال المستتر في الكون. كما كانوا يرون للشعر وظيفة نفسية؛ إذ ينظّم لهم مشاعرهم وخواجهم المضطربة المتوترة. كذلك كانوا يرون للشعر وظيفة اجتماعية؛ إذ يغذي المتلقين له الغذاء النافع لهم في حياتهم.^١ هذا فضلاً عن وظيفة الشعر التربوية والأخلاقية؛ إذ يصوّر لهم القيم العليا ليتخذوها، ويعدّد المثالب والنقائص الأخلاقية من جبن وبخل وخيانة وغدر حتى يتجنبوها ويتعدوا عنها، وحتى ينشئوا أبناءهم وأحفادهم والأجيال المقبلة من العرب بعدهم بالصورة التي يريدونها لهم.

تطور الشعر العربي

على الرغم من طبيعة العرب المحافظة التي جبلوا عليها، وأملت عليهم بيئتهم وحياتهم، مما جعلهم يتمسكون بتقاليدهم الدينية كتعلقهم بديانتهم الوثنية في الجاهلية، وتمسكهم بتقاليدهم الاجتماعية المتعلقة بالسفر والضيافة والعصبية القبلية، وتمسكهم بتقاليدهم الفنية كبدء القصيدة بوصف الطلل، وإمساك العصا عند الخطابة، والوقوف عند إلقائهم لخطبهم وأشعارهم، والمحافظة على عامود الشعر، وقالب القصيدة وتقاليدها الفنية على الرغم من ذلك كله، فإن شعرهم أصابه قدر غير يسير من التطور – وإن كان بطيئاً – كما أن هذا التطور لم يلق كثيراً من الارتياح والقبول من قبل اللغويين والنقاد العرب كأبي عمرو بن العلاء وخلف الأحمر وأبي عبيدة، بل على العكس من ذلك، قوبل بكثير من المعارضة والرفض، وقد بدا ذلك في وقوف كثير من المعارضين والرافضين لحركات التجديد التي نادى بها أو قام بها الشعراء من أمثال أبي نواس وأبي تمام والمتنبي وأحمد شوقي وجبران خليل جبران وأحمد زكي أبي شادي وصالح عبد الصبور وغيرهم.

ومع ذلك، فقد وجدت عوامل عديدة ساندت حركات تطوّر في الشعر عند العرب كاجتماع الشعراء في الأسواق الجاهلية، وعلى أبواب الملوك والأمراء والرؤساء، مضافاً إلى هذا العصبية للقبيلة والشاعر،^٢ واحتفال النقاد بالشعر، والإكثار من تصنيف الكتب والرسائل في تقييمه ونقده. ولعل أهمها عاملان أحدهما عامل داخلي، والآخر عامل خارجي، إلا أنه في الوقت نفسه، لقي من العامل الأول تأييداً ومساندة قوية. أما العامل الأول فهو الإسلام، وأما العامل الثاني فاتصال العرب بثقافات الأمم الأخرى وآدابها المختلفة.

^١ انظر: شوقي ضيف، في الترك والشعر واللغة، (د.م.: د.ن.، د.ت.)، ص ٨٧-٨٨، ١٣٧-١٣٨.

^٢ حسين طه، هند، النظرية النقدية عند العرب، (د.م.: د.ن.، د.ت.)، ص ٤١-٤٢.

أما الإسلام، فقد كان في حقيقته ثورة شاملة لم تحوّل العرب الجاهليين من الوثنية إلى التوحيد، وتنقلهم من الكفر إلى الإيمان فحسب، بل غيّر من تفكيرهم ونظرهم إلى الوجود، وحولهم من البداوة إلى الحضارة، ومن العبودية إلى الحرية، ومن الجهل إلى العلم، وغيّر—كما سنرى بعد قليل—من نظرهم إلى الفن والشعر والجمال، فتمكّنوا من تطوير فهم ونثرهم وشعرهم، وارتقوا بهذا الفن القولي القديم إلى آفاق جديدة لم يكن لهم بها عهد في عصورهم الجاهلية السحيقة. وأما اتصالهم بالثقافات الأجنبية، فقد عزّهم اتصالهم بها بأفكار وأساليب جديدة لم يكن لهم بها عهد من قبل. ففي اتصالهم بالأمم القديمة من فرس ويونان وهنود وغيرهم اطلعوا على لغات ومذاهب وفلسفات وعلوم مختلفة، ونقلوا منها إلى لغتهم وأدبهم وتأثروا بمنطق وفلسفة اليونان وبروتوكولات ملوك الفرس ودواوينهم، واحتذوا توقيعاتهم وقصصهم، كما وصفوا في مؤلفاتهم وأشعارهم ما شاهدوه في البلدان التي دخلوها أو سكنوها أو مروا بها، أو دخلوا في حروب معها، أو تعرّضوا لغزو منها، أو تعرّضهم للحروب الصليبية في عصورهم الوسطى، أو لغزو أوربا لهم في العصر الحديث، أو بسفرهم إلى أوربا للرحلة أو لنقل علومها ومعارفها، أو ترجمتها للغتهم، فأطلعهم ذلك على معارف مختلفة، وأفكار ومذاهب جديدة، أثّرت في عقولهم وفي حياتهم وفي فنونهم وأدبهم وفي نثرهم وشعرهم أبلغ الأثر. ومن ثم وقع في شعرهم—كما وقع في مختلف أنشطة حياتهم—تطوّر في شكله وفي مضمونه، وفي ألفاظه ومعانيه.

وقد قام بمهمة التطوير في الشعر العربي شعراء كثيرون عبر الزمان الطويل، ظهر بعضهم في العراق والشام في العصر العباسي كأبي نواس وأبي تمام وأبي العلاء المعري، وظهر بعضهم في مصر ضمن جماعات أو مدارس شعرية كمدرسة الإحياء التي تزعمها البارودي وضمت أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، ومدرسة الديوان التي تزعمها ثلاثة من الشعراء هم العقاد والمازني وشكري، وجماعة أبولو التي أسسها أحمد زكي أبو شادي وضمت عدداً كبيراً من الشعراء في كثير من البلاد العربية، ومن أهم شعرائها إبراهيم ناجي وعلى محمود طه والشابي والهمشري والتيجاني بشير، وظهر بعضهم في العراق كرواد مدرسة الشعر الحرّ الثلاثة وهم بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة في نحو منتصف القرن العشرين، ثم امتد تأثير مدرستهم إلى لبنان وسوؤيا ومصر وغيرها من البلدان العربية.^١

^١ تنسب الشاعرة العراقية نازك الملائكة نشأة الشعر الحرّ إلى العراق، وترجع بدايته إلى قصيدة لها أنشأتها في سنة ١٩٤٧م، بيد أن النشأة الحقيقية لهذا الشعر كانت في مصر في سنة ١٩٣٢م؛ إذ ظهرت بواكير شعر التفعيلة في أعمال عدد من الشعراء المصريين كعلي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد ومحمود حسن إسماعيل ولويس عوض وغيرهم.

وأما الشعراء الذين قاموا بحركة تطوير فن الشعر العربي في خارج الوطن العربي، فقد ظهرت جماعة منهم في إسبانيا أو الأندلس من القرن الرابع الهجري ومن أهم شعرائها مقدم بن معافي القبري وابن عبد ربّه وابن زهر والأعشى التطيلي وابن قومان وابن زيدون وابن حزم وابن زمرك ولسان الدين ابن الخطيب وابن ماجة والتشتري وابن عربي. وظهرت جماعة ثانية في الأمريكتين في العقد الثاني من القرن العشرين، أقام بعضهم في البرازيل في أمريكا الجنوبية، من أمثال إلياس فرحات وأبي الفضل الوليد ونعمة قازان وفوزي المعلوف والشاعر القروي (رشيد الخوري)، وأقام بعضهم الآخر في نيويورك من أمريكا الشمالية، ومن أشهرهم جبران خليل جبران وأمين الريحاني وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة.

وقد تمّ التطوير الشعري على أيدي الشعراء العرب الذين عاشوا في إسبانيا وصقلية وغيرهما من البلدان التي استوطنوها وحكموها وصارت فيها لغتهم لغة الحديث والكتابة، وفي بلدان هاجر إليها عرب سوريا ولبنان وسكنوها في حين أن أهلها يتحدثون بلغة غير العربية كالبرتغالية في البرازيل، والإنجليزية في أمريكا.

وقد كان للتطوير الذي قام به المشاركة في مكة والمدينة ودمشق وبغداد أثره البالغ الذي وقع في الشعر العربي في الأندلس، فأعان الشعراء الأندلسيين على النفوذ إلى تطوير شكل شعرهم واختراع أشكال جديدة، والتجديد في موسيقاه ومعانيه.

كذلك كان لمدرسة الإحياء دور مهم في إعادة الشعر العربي إلى طريقته القديمة وصياغته المشرقة وتحويله من الطريق العقيم الذي سار فيه الشعراء في العصر العثماني، مما أعان غيرهم بعدهم على البناء على ما أرسوه من أساس متين، هذا فضلا عما أسهموا به من إدخال الشعر المسرحي في أدبنا الحديث.

أما مدرسة الشعر الحرّ، فقد أدخلت في الشعر العربي بعض الموضوعات الجديدة لعل أهمها جعلها الإنسان جوهر التجربة الشعرية، وتصوير معاناته وحياته اليومية وقضاياها النفسية والاجتماعية والسياسية، وتعبية الزيف الاجتماعي والثورة على التخلّف.

بيد أن تجديدها في موسيقا الشعر كان ثورة حقيقية، على القصيدة التقليدية، فقد طرحت القافية الموحدة، وأهملت البحور المركبة، واعتمدت على البحور الصافية، كما اعتمدت على التفعيلة وحدة للوزن الموسيقي، وطرحت نظام البيت، وأحلت محله السطر، ولم تلتزم في السطور بعدد ثابت من التفعيلات.

بيد أن مدرسة المهجر الأمريكي كان لها، أبلغ الأثر في تطوير الشعر العربي الحديث حتى يمكن أن يقال إن كل ما طورته الحركات الشعرية الأخرى في الوطن العربي لا يعدو أن يكون إتباعاً لها أو سيراً على نهجها وتوسيعاً لما أدخلته في مضامين الشعر وأشكاله جميعاً.^١

فقد سبق مدرسة المهجر مدرسة الديوان وجماعة أبولو في الدعوة إلى تطوير الشعر العربي، كاستقائهم مادة الشعر من منابعها الحقيقية والأصيلة. من الحياة ومن الطبيعة ومن الوجدان، والنزول إلى الحياة العامة والتقاط الأشياء الصغيرة والعابرة، والتعبير عنها تعبيراً فنياً جميلاً يضفي عليها الحيوية والإشراق، والدعوة إلى الوحدة العضوية للقصيدة، والتحرر من القافية الواحدة والدعوة إلى تنوع القوافي وإرسالها كما جدد شعراء العصبة الأندلسية في الموشحات متأثرين من جهة بالطريقة الأندلسية، ومن جهة أخرى بأساليب النظم عند الغربيين، ويظهر هذا التأثير المزدوج في موافقتها للتوشيح في الأندلس ومخالفتها في الوقت نفسه، في عدم التقيّد بالمطالع اللازمة. كذلك أدخل المهجريون "الشعر المنثور"، وكان ذلك على يد أمين الريحاني الذي حذا فيه حذو الشاعر الأمريكي ولت ويتمان، وتبعه فيه شعراء آخرون أبرزهم جبران خليل جبران ورشيد أيوب.^٢

وقد كان لهؤلاء الشعراء العرب جميعهم تأثير كبير في تطوّر الشعر العربي شكلاً ومضموناً. ففي المجال الأول ظهرت - إلى جانب القصيدة، الشكل التقليدي - أشكال أخرى عديدة. فقد ظهر في العصر العباسي على أيدي الشعراء العرب - ولاسيما الذين ينتمون إلى أصول فارسية - أشكال شعرية جديدة، كالزودج، والرباعية، والمسمط، والموشح، والزجل، وهي جميعها تُعدّ في القافية وعدد الشطور.

وفي العصر الحديث، ظهرت أشكال شعرية جديدة تأثرت بأشكال الشعر الأوبي، منها الشّعر المرسل، والشعر المنثور، وقصيدة النثر، والشعر الدوري، وشعر التفعيلة.

وفي المجال الثاني، المضامين الشعرية، تطوّرت الموضوعات التي نظم فيها الشعراء العرب. فقد أثر الإسلام في الغزل العذري في العصر الأموي وأسبغ عليه مسحة روحية محبة، وظهر قبله في صدر الإسلام المديح النبوي الذي بدأ على يد كعب بن زهير، ثم تطوّر في العصور التالية ولاسيما في القرن السادس الهجري على يد البوصيري، كما أثر الإسلام في الشعر الصوفي عند رابعة العدوية والحلاج وابن عربي وابن الفارض وغيرهم. ودخلت على فنون المديح والثناء

^١ السراج، نادرة جميل، شعراء الرابطة القلمية، (دم.: دن.: دت.)، ص ٢٢٧.

^٢ انظر: المرجع نفسه، ص ٢٢٧، ٢٣٣، ٢٤٣-٢٤٥.

والفخر معان إسلامية متأثرة بالقرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة. كذلك ظهرت طوابع إسلامية على القصائد الفلسفية عند المعري وابن شبل البغدادي وابن سينا. وأما الاتصال بالثقافات الأجنبية، فقد تجلّت تأثيراته في ظهور أجناس أدبية جديدة كخرافات أحمد شوقي ومسرحياته الشعرية، وموضوعات الحياة اليومية في ديوان "عابر سبيل" لعباس محمود العقاد، ونزعة التأمل النفسي والشعر الوجداني والنزعة الإنسانية التي ظهرت في دواوين شعراء المهجر الأمريكي ومدرسة الديوان وجماعة أبولو ومدرسة الشعر الحر.

الأثر العربي في الشعر العالمي

وإذا كان الشعر العربي قد تأثر بالشعر الأوربي في العصر الحديث، فقد سبق أن أثر الشعر العربي نفسه في الشعر الأوربي في العصر القديم، وفي نحو القرن الحادي عشر الميلادي وما بعده من قرون، كما أثر في شعر غيرهم من الشعوب الأخرى في الشرق والغرب.

ففي القرن الثاني عشر والثالث عشر تأثر الشعر الإسباني والفرنسي بالموشحات والأزجال العربية التي ازدهرت في الأندلس منذ القرن الثالث والرابع الهجريين، أي التاسع والعاشر الميلاديين، وظهر أثرها في شعراء التروبادور. كذلك أدّت هذه الأشكال الشعرية العربية إلى تأثر الشاعر الإيطالي بترارك بها، ودفعته إلى اختراع فن السوناتة الشعرية التي انتقلت -عن طريق الترجمة- إلى الشعر الإنجليزي عند سبتسروسكسبير^١ على وجه الخصوص.

وأفاد شاعر أوربي آخر وهو دانتي الليجيري (١٢٦٥-١٣٣١م) في كتابه "الكوميديا الإلهية" بمصادر عربية كثيرة، منها "الفتوحات المكية" للشاعر الصوفي الأندلسي المعروف ابن عربي (ت ٦٣٨هـ)، إلى جانب إفادته من كتاب المعراج العربي الذي شاع في الأندلس وترجم إلى اللغتين الفرنسية واللاتينية كما أثبت ذلك العلماء الأوروبيون كميغيل أسين بلاثيوس ومونيوس سندنو من الإسبان، ولويس جيه من الفرنسيين، وتشيرولي من الإيطاليين.^٢

ويقع المتتبع للشعر الأوربي على أصداء من شعر العباس بن الأحنف في القصائد البروفنسالية التي تغنى بها شعراء التروبادور في جنوب فرنسا في القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين، وعند أندادهم في بقية البلاد الأوروبية في العصر نفسه وفيما تلاه.^٣

^١ هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، (د.م: د.ن.، د.ت.)، ص ٢٧٢.

^٢ انظر: المرجع نفسه، ص ١٤٩-١٥٧.

^٣ الطاهر نأحمد مكي، مقدمة إلى الأدب الإسلامي المقارن، ص ٦٥.

ويرى شوقي ضيف أن للغزل العذري الأندلسي أثراً عميقاً في الأدبين الإسباني والفرنسي، وخير ما يصوره عند الإسبان قصة "دون كيشوت" التي يحيا بطلها وأشخاصها حياة تشبه حياة مجنون ليلي؛ إذ يحب العاشق حبا عنيفا ينتهي به إلى الجنون أو ما يشبهه، ويثوب إلى رشده فينشد الأشعار مصوراً حبه وعمق هواه، والمحبوبة دائماً تقيم أمامه من العقبات ما يجعله يحاول اجتيازها.^١

ويردّ المستشرق الإسباني خوليان ريبيرا نشأة الملاحم في الأدب الإسباني إلى فن الأراجيز التاريخية في الأندلس على يد يحيى الغزال وتمام بن علقمة وابن عبد ربه وأبي طالب عبد الجبار.^٢ كما يرى الطاهر أحمد مكي أن الموشحات تعدّ الأب الشرعي للشعر الغنائي الأوربي.^٣ أما أثر الشعر العربي في الشعر الشرقي فأعمق من أثره في الشعر الأوربي وأكثر اتساعاً، ولا سيما في الآداب الإسلامية؛ فقد نقل الفرس بعد دخولهم الإسلام – إلى جانب الخط العربي- اجناس شعرية عديدة من الأب العربي، كالمثنوي الذي نقلوه من المزدوج، ونقلوا الرباعية والغزل والقصيدة، كما نقلوا الأوزان والبحور الشعرية العربية كالهزج والرمل والمتقارب وغيرها، واستخدموا القوافي في شعرهم، ونقلوا المصطلحات الشعرية إلى لغتهم.

ونفس الشيء يمكن أن يقال عن الشعر التركي؛ فقد أصبح النظم في المولد النبوي فناً شعرياً مرموقاً وشائعاً، برع فيه سليمان جلي، كما نظموا قصة "يوسف وزليخة"، وقد نظمها حمدي ويحيى بك وابن كمال باشا، كما أبدع الشاعر لامعي منظومة جميلة صوّر فيها مأساة مقتل الحسين والتمثيل بجثمانه بوحشية وعنّف. كذلك عرف الأدب التركي قصة "ليلي والمجنون" منذ القرن الخامس عشر، فقد نظمها من الشعراء الأتراك مير علي شير نوائي وحمدي آق شمس الدين وفضولي.^٤

كما نقل الملايو القصيدة العربية إلى لغتهم على يد حمزة الفنصوري في القرن السادس عشر الميلادي وأطلقوا عليها مصطلح "شعر" العربي، ونقلوا أجناس شعرية عربية أخرى إلى جانب القصيدة كالغزل والرباعية، كما تأثروا بشعر ابن عربي وبأفكاره الصوفية والفلسفية كفكرة وحدة الوجود، ونقلوا بردة البوصيري في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم وأشعار حسان بن ثابت وكعب بن زهير وابن الفارض والإمام الشافعي وأحمد شوقي وغيرهم.

^١ شوقي، ضيف، فصول الشعر ونقده، ص ١٥٣.

^٢ الطاهر، أحمد مكي، المرجع السابق، ص ٦٧.

^٣ المرجع نفسه، ص ٧٩-٨٠.

^٤ انظر: الطاهر أحمد مكي، مقدمة إلى الأدب الإسلامي المقارن، ص ٣٣٧، ٣٩٠، ٣٩١، ٤٠١، ٤٣٧، ٤٤٠.

ولم يقف تأثير الشعر العربي عند الشعر الفارسي والتركي والملايوي، بل امتد هذا التأثير – إلى جانب اللغة العربية والنثر العربي وبخاصة ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة – إلى شعوب أخرى عديدة كالشعوب الأفريقية التي تحتذي ببهور الشعر العربي، ويتكئ الشعر السواحلي على الشعر العربي، وقد نقلت قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير إلى اللغة السواحيلية، وهي – عادة – تتلى قبل بردة البوصيري، وقد ترجمت كلها ليتبارك بها الناس في احتفالات المولد النبوي^١. كذلك ظهرت تأثيرات الشعر العربي في أشعار الهنود والباكستانيين والألبان وغيرهم، فنظم شعراؤهم في المدائح النبوية والمولديات ومصرع الحسين في كربلاء وقصة "ليلي والمجنون"، و "يوسف وزليخة" وغيرها^٢.

الخاتمة

ونخلص مما تقدّم إلى أن حركة التطوّر الشعري عند العرب لم تبدأ في القرن الثاني الهجري في عهد العباسيين على أيدي الشعراء غير العرب من الفرس واليونان كما يرى أغلب الباحثين، كما لم تبدأ في نحو منتصف القرن الأول من الهجرة كما يرى نفر قليل منهم^٣، وإنما بدأ – كما نرى – قبل ذلك في صدر الإسلام في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم وعصر الخلفاء الراشدين، ومع أن العرب محافظون بطبعهم، يتمسكون بعاداتهم وتقاليدهم، ولا يميلون إلى التجديد والتغيير فيما يتصل بحياتهم وأفكارهم ولغتهم وفنونهم، إلا أن الأحداث الضخمة التي مرّت بهم دفعتهم دفعا إلى تطوير فهم الشعري. وأهم العوامل التي أدّت إلى تطوّر الشعر عند العرب هو الإسلام، واتصالهم بغيرهم من الشعوب، وإطلاعهم على ثقافتهم وآدابهم. ومن الجديرة بالذكر هنا عن تطوّر الشعر العربي أنه حين تحول الشكل الشعري من الوحدة القافية والوزن في القصيدة التقليدية إلى التعدّد في القافية كما حدث في المزدوج والمسمط والموشح والشعر المنثور والشعر الحرّ، وفيهما كليهما كما في الموشحات على وجه الخصوص، فإن مضامين القصيدة العربية سارت سيرا عكسياً تماماً؛ إذ تحوّلت القصيدة من التعدّد في الأغراض إلى الوحدة الموضوعية، وانتقلت من التفكك بين أبيات القصيدة إلى الوحدة العضوية حتى صارت متسلسلة ومتماسكة كالبنيان المعماري المحكم البناء والتنظيم.

^١ انظر: المرجع نفسه، ص ٢٦٢، ٢٦٥، ٢٧٤، ٢٧٧.

^٢ انظر: المرجع نفسه، ص ٣٤٢، ٣٩١-٣٩٢، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٥، ٤٤٠، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦.

^٣ شوقي، ضيف، التطور والتحديد في الشعر الأموي، ص ٥٦، والظاهر، مكي، مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، ص ٦٠-٦١.

الأدب والإبداع

الأستاذ المساعد الدكتور عبدالحليم بن صالح
الأستاذ المشارك الدكتور عبدالغني يعقوب فطاني
الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

ملخص البحث

الحمد لله رب العالمين الذي أبدع كل شيء، فهو القائل: ﴿بَدِيعُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾^١. قضية الإبداع في الأدب بحاجة إلى عرض ومناقشة، خاصة بعدما أدرك الأدباء والنقاد أهمية الإبداع في جميع الأعمال الأدبية. فالإبداع عنصر مهم وفعال في نجاح أي عمل فني أدبي، ومن هنا يتبين لنا مدى عمق العلاقة بين الإبداع والأعمال الأدبية. وقد تمحورت هذه الدراسة حول بيان مفهوم الإبداع وعلاقته بالأدب، ومناقشة الإبداع في الأدب الإسلامي. وستتطرق أيضا إلى دراسة الإبداع في الفن الروائي كنموذج فن أدبي معتمدا على عنصرين، وهما: الإبداع التعبيري، والخيال الخلاق. فهذه الدراسة تهدف إلى بيان مدى حاجة الأدب عامة إلى الإبداع خاصة الفن الروائي حينما أصبح من أكثر الفنون الأدبية النثرية الحديثة شهرة وانتشار في أوساط المجتمع العربي.

المقدمة

الإبداع في أي فنٍّ من الفنون عامة لا يعني البدعة، أي الأخذ بكل ما شاء من دلالات وارتباطات، وإنما هو توليد دلالات جديدة خاضعة لضوابط ونواظم معطاة في كل فن، ومن هنا قيل أن الإبداع: "أساس شئ غير نمطي وغير مكرر، وقوة الإبداع هو قوة الابتكار والخلق، وفي الفلسفة إيجاد شئ غير من عدم، وقولنا تفكير إبداعي أي خلّاق أصيل"^٢ وقيل بأنه: "إيجاد شيء غير مسبق بمادة ولا زمان أو أنه الخروج عن أساليب القدماء باستحداث أساليب جديدة"،^٣ أو أنه: "نقيض

^١ سورة البقرة، آية ١٧٧.

^٢ المعجم العربي الأساسي، (د.م: دن، د.ت)، مادة (ب د ع).

^٣ أنظر: رمزي، عبدالقادر، مفهوم الإبداع في النسقية الإسلامية، مجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، العدد (٤١)، ٢٠٠٥م، ص ٣٤.

التقليد والاتباع، نقيض الاعتراف بالأصل الكامل، أو المرجع التام^١، أما الإبداع عند المفكرين الغربيين، فنجدّه عند شتاين، بأنه: "عملية ينتج عنها عمل جديد يرضي جماعة ما أو تقبله على أنه مفيد"، ويعرفه سيمسون، بأنه: "المبادرة التي يبديها الشخص في قدرته على الانشقاق من التسلسل العادي في التفكير إلى ما يخالف فيه النمط المعتاد"، وسميث يعرفه، بأنه: "العملية الابتكارية في التعبير عن القدرة على إيجاد علاقات بين أشياء لم يسبق أن قيل إن بينها علاقات"^٢. ومن هنا يتبين لنا أن الإبداع مرتبط بشيء جديد وإضافة جديدة وإن لم يكن جديدا بالكلية، لأن كل شيء مبدع قد لا بدّ وقد استفاد من أوليات قد سبقته لتحقيق إبداعه^٣. ومن خلال هذه المفاهيم المتعددة نتحقق معنى الإبداع في قدرة الإنسان على الابتكار والخلق في جميع الفنون ككائن مفكر. فحالة الإبداع البشري نسبية ومحدودة مقارنة بالإبداع الإلهي، لأن الإنسان ذو قدرات محدودة وطاقات متواضعة لا ترقى به إلى إبداعات خلاقة، فالحدثة والإنشاء والعجب والأسبقية في إبداع الإنسان لا تتسم بالقدرة من العدم، وإنما هي القدرة الفنية المحددة في نطاق المادة والخبرة، والتي تستطيع في الوقت ذاته أن تأتي بالجديد المبتكر المدهش الذي لم يسبق إليه^٤.

الإبداع في الأدب

ذهب بعض الأدباء إلى أن الإبداع في الأدب عبارة عن: "تصوير الأحاسيس والمشاعر والإنفعالات الوجدانية، ومظاهر الجمال، ثم تقديمها إلى المجتمع لينفعل بها ويتذوقها ويعيش فيها وبها"^٥، وقيل بأنه: "ما يساوي الصنعة، وقيل بأنه التعبير الخارجي عما يحدث في النفس من بواعث وتأثيرات بواسطة الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الألفاظ"^٦، أو هو: "التماع الخواطر، ووهج المشاعر، واستجابة النفس لما يصادفها في الحياة من أحداث ومؤثرات"^٧.

^١ حيد، عبد الحميد، الحدثة في الشعر العربي المعاصر بين التنظير والتطبيق ١- (طرابلس: دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٨م)، ص ١١.

^٢ رمزي، مفهوم الإبداع في النسقية الإسلامية، ص ١٥-١٧.

^٣ النعيمي، أنس حسام، الالتزام والإبداع الفني في الشعر الإسلامي المعاصر، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠١٥م، ص ٨٠.

^٤ النعيمي، أنس حسام، الالتزام والإبداع الفني في الشعر الإسلامي المعاصر، ص ٨٠.

^٥ أنظر: الشريف، القصة في القرآن، (بيروت: مكتبة الهلال)، ص ٩.

^٦ وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (دم: دن. د.ت)، ص ٢٧٨-٢٧٩.

^٧ الشريف، القصة في القرآن، ص ٦.

فالإبداع في الأعمال الأدبية يُعد من أهم سماتها، لأنها تضيف إليها سمات راقية تميزه عن بقية الأعمال الأخرى، فهو يختفي ولا يظهر في الأعمال النثرية ذات الطابع البحثي أو العلمي التي لا يحرك الأحاسيس ولا يوقظ الوجدان والعقول، فالإبداع في الفن الأدبي في نظر الناقد والأديب كما وُصف يتفجر مثلما تتفجر الأرض فتعطي هذه الجبال، والسفوح والوديان، وتتجلى عن ملامح الطبيعة المتفاوتة لطفاً وحسناً وبهاءً وروعة.^١

إذن الإبداع الأدبي طاقة فكرية تعمل على إعادة خلق الرؤى من جديد، والأديب المبدع يحاول محاولة مستمرة للكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة، فهو يحاول باستمرار البحث عن لغة جديدة تتطور بتطور الذهنية من حيث علاقاتها بظروف معينة، وأفكار وتصورات وآراء وقضايا تتشكل باستمرار يتناسب وواقع الحياة المتغير.^٢

لذا فإن الإبداع في الأدب عبارة عن لغة خاصة تمتاز بالابتكار والإدهاش، ولن يكون هذا متميزاً إلا إذا حمل في ثناياه سمات ذاتية مستمدة من تجارب خاصة، ومزاج خاص، مما يؤدي إلى لغة فنية خاصة، وفيها تشابك في بنية جملة من العلاقات الخارجية (اجتماعية، فلسفية، تاريخية، سياسية...)، مع جملة من العلاقات الداخلية (نفسية الأديب، عواطفه، خيالاته).^٣ ولا عجب من ذلك حينما رأى خليل مطران أن التجديد في الأدب الكلاسيكي يحتاج إلى الخلق والإبداع وتكوين الموضوع من أوله إلى آخره لم يقدم عليه ولم يفكر فيه أحد، وقال: فالواقع أن أسلوبنا قديم يدخله شيء قليل من المصطلحات والأفكار الجديد الإبداع في الأدب الإسلامي

قضية الإبداع في الأدب الإسلامي وخاصة عند الأديب المسلم في العصر الحاضر قضية تحتاج إلى عرض ومناقشة، وذلك بعدما أدرك الأدباء والنقاد والمفكرون المعاصرون أهمية الإبداع في الأعمال الأدبية. فمن المعلوم أن الأمة الإسلامية قد تركت لنا تراثاً أدبياً عظيماً فاقت كل تصورات العقول، إلا أننا نجد أن هذا التراث العظيم قد سبب تراكم هائلاً، جعل من الأديب أو الكاتب أسير التقليد، فأحالاته بينه وبين الإبداع في أغلب الأحيان، لأنه لو حاول أن ينتج عملاً أدبياً مبدعاً لوجد نفسه أنه يعيد إنتاج السابقين فاقداً القدرة على الإبداع، وحينئذ يقع أسير التبعية التقليدية، حتى أصبح وجدان الأديب مشحون بميراث ماضيه بحيث لا يمكن عزله عنه أو بتره منه. أما إذا حوّل نظرته ووجهته إلى الغرب، وخاض خضمها، ثم غاص في أعماقها، وحاول أيضاً

^١ لحمداني، حميد، سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، (د.م: مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٠م)، ص. ٥٢.

^٢ النعيمي، أنس حسام، الالتزام والإبداع الفني في الشعر الإسلامي المعاصر، ص ٨١

^٣ حمود، ماجدة، علاقة النقد بالإبداع الأدبي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧م)، ص. ١٤.

أن ينتج عملاً أدبياً مبدعاً، فما أن يلبث حتى يجد نفسه كذلك مكبلاً بالأفكار الغربية، تابعاً لاستراتيجيتهم وتصوراتهم خارجاً عن هويته الحقيقية. حينئذ يقع مرة ثانية في أسر التبعية الغربية وفخها، ولهذا فمن أين يجد العمل الإبداعي الحقيقي، إذا كانت التبعية التقليدية، والتبعية الغربية مسيطران على عقله ووجدانه؟^١

لذا فإن الرؤية الإبداعية أو مفهوم الإبداع في الأعمال الأدبية الإسلامية خاصة لدى الأديب المسلم تحتاج إلى إعادة نظر خاصة بعد سيادة الحضارة الأدبية الغربية على جميع حضارات العالم، ومع توفر الإمكانيات، والتسهيلات التقنية الحديثة بمختلف أنواعها التي مكنت من الأديب التطرق والخوض في مختلف المجالات الإبداعية، وجعلتها في متناول يديه بكل سهولة ويسر، وبسببها نفشت الانحرافات الأخلاقية، والأفكار الضالة في المجتمع. حينئذ رأى الأديباء والمفكرون والإصلاحيون أنه لا يجب أن يُؤاخذ أي إنسان على ما يفكر فيه، ويكتبه، مهما كان هذا التفكير الإبداعي في أي عمل أدبي، إن لم تكن هناك عصمة أو إلزام تقي تلك الأفكار والكتابات الأدبية الإبداعية من الانحرافات الأخلاقية، والأفكار الضالة. وإذا تمعنا قول ابن خلدون. يقول: "إن المغلوب مولع بمحاكاة الغالب، ويوشك أن يندمج المغلوب في بنية القوى المتسلط عليه، وفي عاده وعملاً ولغة وأدباً إن لم يعصمه من هذا الفناء عصمة من بقايا الحيوية كمننت فيه، وورثها عن تاريخه القديم."^٢ ونرى أن عصمة العقيدة باستطاعتها أن تقي الأديب من الدل، وتحفظه من الوقوع في الانحرافات، وتستطيع أن توجهه إلى المنهج الإبداعي الصحيح، وتوضح له أيضاً الدرب المستقيم في التعامل الحقيقي مع الإبداع، حيث أن الإلتزام بالعقيدة قد تكفل بتوجيه الأديب المسلم، فلم يتركه يجول في متاهات، فيئ له المقصود من حرية الإبداع الأدبية، ودوره فيها. ولهذا رأى سيد قطب بأن حرية العمل الإبداعي الأدبي في الإسلام لا بد أن "تنطلق وفق التصور الإسلامي للحياة، وفي الطريق تأخذ العبادات والشعائر، لأنها القاعدة التي تقوم عليها الصلة التي يستمد منها العون والتصميم والاندفاع، كما تأخذ الفنون والآداب والتصورات وكل ما يصدر عن النفس البشرية من تعبير"^٣. وما ذلك إلا أن العقيدة الإسلامية تسير الفطرة السليمة، وتلتصق بها، بل لا يمكن أن تضادها وتنازعها، وتقف بالأديب المسلم على حقائق عقدية أساسية تنشيء في قلبه وعقله تصوراً خاصاً للوجود، وتهذب الحرية الأدبية، وذلك بتجديدها للمقدس من الدين، ليكون

^١ أنظر: قصاب، وليد، "موقف الأدب الإسلامي من المذاهب الأدبية الغربية"، مجلة الأدب الإسلامي. الرياض. رابطة

الأدب الإسلامي، العدد ٦٥، ص ٥ بتصرف

^٢ أنظر: قصاب، وليد، "موقف الأدب الإسلامي من المذاهب الأدبية الغربية". ص ٥.

^٣ أنظر: خليل، عماد الدين، "آراء نقدية في المواقف من المذاهب الأدبية الغربية"، مجلة الأدب الإسلامي. ص ١١.

أدبنا نزيباً ومصوناً من عبث العابثين، وانتحال المبطلين.^١ ولهذا فإن ارتباط العمل الإبداعي الأدبي بعقيدة المسلم، والتزامه بها، لا يعني أنه أدب مغلق على ذاته، يسد نوافذه وأبوابه في وجه الثقافات الأخرى، إنه أدب منفتح، وهو أدب محدث متطور نام متحرك، يستفيد من التراث، ويرى في التجديد أيضاً ضرورة من ضروريات الحياة، ولوناً من ألوان النظر والتأمل في الكون، لكشف الحجب عن الأسرار الدفينة، وفك القيود والأسداد عن الطاقات العجيبة التي أودعها الله في العقل البشري.^٢ وهكذا كما تصوره محمد قطب، حينما ربط الإبداع الأدبي بالعقيدة فقال هو: "التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان، من خلال تصور الإسلام."^٣ ويقول شاعر مصطفى عن ذلك: "أن يخلق التعبير الجمالي عن روح الإسلام نفسه، وأن يمنح النفس السمو التجريدي الذي يقرّبها من الله، دون أن يبعدها عن الأرض.. إنه -الفن الإسلامي- يؤكد وجود جمالية أخرى وراء العالم المادي الملموس، ليست مسجونة في حدود الواقع، وتقاليد الطبيعة."^٤ أو: "التعبير عن الوجود والطبيعة والمجتمعات والذات بأسلوب جميل من خلال تصور إسلامي، وهذا لا يتحقق إلا بالنسبة إلى المبدع المسلم."^٥

يقول سيد قطب في ذلك: "لم يكن لها في نفسي إلا مدلول واحد، هو جمال العرض، وتنسيق الأداء، وبراعة في الإخراج، وإني لأعجب لِمَ تنصرف كلمة (الفن) إلى الخيال الملفق، والابتداع الذي لا يسنده الواقع، والاختراع الذي يخرج عن المعقول."^٦ وحول الالتزام بالعقيدة والتراث ظهرت قضية تقول (الفن للفن)، فهم يرون أنه مُحال أن يخضع الفن للتقاليد والأوضاع المتعارفة عليها، ومُحال أن يخضع كذلك لمطالب تُرسم له وتُفرض عليه مهما كان من صلة هذه المطالب بالحياة الاجتماعية فالفن للفن. وحول هذه القضية، ناقش محمود تيمور فرأى: "أن الفن الأصيل ولید المجتمع وغرس البيئة ونبت الحياة ونبض المشكلات، والفنان إن أخلص لفنه وعبر تعبيراً صادقاً عن بيئته ومجتمعه في

^١ أنظر: الحفظي، عبد اللطيف عبدالقادر، العقيدة والتأصيل للأدب الإسلامي، المؤتمر العالمي الثاني للغة العربية وأدائها، إسلامية الدراسات اللغوية والأدبية وتطبيقاتها (ملخص البحوث)، ٢١-٢٣ ديسمبر ٢٠٠٩م، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، قسم اللغة العربية وأدائها، ص ١٥٢.

^٢ أنظر: قصاب، التجديد في منظور الأدب الإسلامي، ص ٤.

^٣ قطب، منهج الفن الإسلامي، (د.م.: دن، د.ت.)، ص ٦.

^٤ أستاذ الفن الإسلامي بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

^٥ الكيلاني، تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، (د.م.: دن، د.ت.)، ص ١٥٧.

^٦ شمردل، الرواية الإسلامية.. الزمان والرؤية - والحضور والغياب-، (د.م.: دن، د.ت.)، ص ٥٥.

^٧ الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، (د.م.: دن، ١٩٩٣م)، ص ٩.

الصورة التي تسخوها موهبته في حرية وانطلاق بحيث يتكامل فيه الإخلاص والصدق والقدرة لهو فن يجد فيه المجتمع الغذاء والشفاء، وأما إذا تغنى الفنان بدعوة أو كان مخدوعاً بتوجيه من التوجيهات دون أن يستجيب شعوره استجابة حقيقية لتلك الدعوة أو الفكرة التي يتغنى بها فإن فنه في الحالة هذه يخونه لا محالة، فالفن للفن أو الفن للمجتمع يتردفان ما دام الفنان صادق الوحي صحيح الإلهام".^١

ومن هذا المنطلق كان الهدف من الإبداع في الأدب الإسلامي هو تنسيق علاقة الإنسان بالكون والحياة على أساس العبودية للخالق.^٢
نخلص بالقول:

أن الحركة الإبداعية واتجاهاتها في الفنون الأدبية تتعدد جوانبها، إذ نجد أعمالاً أدبية تتجلى فيها المحافظة وأخرى تتضح فيها الحداثة، كما قد نجد أعمالاً يتصل فيها الجانبان. وهذا في حد ذاته مؤشر إيجابي، ولكن المهم ألا يكون هناك زعم بادعاء اتجاه إلغائه للآخر، لذا نعتقد أن حرية المبدع في الأدب لا بد أن تكون شاملة، لكنها ليست مطلقة، بمعنى أنه يكتب باعتباره فرداً في مجتمع وأمة عليه مسؤوليات نحوهما، في التوعية، والكشف والتعبير عن الهموم والأشواق بما يحقق هذه المسؤوليات والمهام، دون أن يخرج إلى عكس ذلك، فليس هناك إبداع دون أهداف إنسانية عليا.^٣

وأن الأدب الإسلامي لم يهمل جوانب الإبداع الفني المتجدد، والتراث الأصيل، فضلاً عن الالتزام بالتصور الإسلامي ألا وهي العقيدة من أجل تحقيق إنتاج أعمال أدبية مبدعة راقية على مستوى عال من الفن والجمال.

نشأة الإبداع في الفنون الأدبية

مما سبق نجد أن الفنون الأدبية ترتبط بالعملية الإبداعية، وبكيفية تكوينها وانبعائها، فالفنون الأدبية المبدعة عامة، قد لفتت انتباه الباحثين في كل زمان، وجعلتهم يفكرون في مصدرها، وفي كيفية انبعائها، وفي الزمن القديم كان الناس ينسبون كل عمل مبدع ورائع إلى القوى السحرية للشياطين والآلهة. حيث كانوا يعتقدون أن الآلهة أو الشياطين هم الذين يمدون

^١ أنظر: عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص ١٧.

^٢ أنظر: إسماعيل، محمود، "الإبداع الفني في وجود التراث والهوية"، مجلة الأدب الإسلامي، الرياض، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، العدد (٤١)، ٢٠٠٤م، ص ١١٢.

^٣ أنظر: أبو الرضا، سعد، "الإبداع والمرجعية الإسلامية"، مجلة الأدب الإسلامي، الرياض، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، العدد (٣٦)، ٢٠٠٣م، ص ٩٨.

الشاعر أو الفنان بفيض من الإلهام الإبداعي، وهذه القداسة بالنسبة إلى الإلهام وخاصة الإلهام الشعري كانت موجودة عند العرب، والدراسات الحديثة التي قام بها علماء النفس قد بينت إن أهم عامل في الإبداع هو الإلهام الذي قد تسبقه مباشرة مدة من البحث أو مدة من الكمون، وله مراحل دقيقة حتى يتم فيها الإبداع، وقد توصلت إلى هذا الباحثة (كاترين باتريك)، فقد ذكرت أن الفكر المبدع يمر بالمراحل الأربع، وهي: الاستعداد أو التأهب حيث تتجمع لدى الفنان بضع أفكار وتداعيات، ولكنه لا يسيطر عليها فهي تعبر بسرعة، وبعد ذلك تمر بمرحلة الإفراخ، ثم تتبلور الفكرة التي برزت، وأخيراً تنسج هذه الفكرة وتفصل.^١

وهكذا نجد أن عملية الإبداع في الأدب بصفة عامة ليست هبة شيطانية تهبط في غفلة وعلى حين غرة دون أن يدري لها الفنان مصدراً، أو تكون الفكرة عديمة الصدى في نفسه. حقيقة إن منشئ الفن لا يعلم في معظم الأحيان مصدر إلهامه ولكن مما شك فيه أن الإلهام تهباً له تربة ينبت فيها، وقد يكون ذلك بإدراك الفنان وإرادته، أو بغير إدراكه وإرادته، وإن كان الفنانون في الغالب الأعم ينسون محاولاتهم السابقة، ويغفلون قراءاتهم وتأملاتهم ومشاهداتهم تلك التي تدور حول الفكرة التي تراود أذهانهم، وهذه التربة التي تهباً للإلهام لينبت فيها عبارة إشباع الذهن بكل ما يدور حول الفكرة، وقد ترجع مراحل الإشباع إلى سنوات عدة قبل أن يهبط الإلهام. إذن الإبداع في الأعمال الأدبية ما هو إلا استغلال ناضج وصقل مثمر للتجربة، وهو انسجام وتخصيب للرؤى الشاملة للكون ينعكس على الآخرين، فيمنحها الصقل والخصب مع ملاحظة أنه لا يصل إلى ذلك بوسيلة تلقائية غيبية ليدرك بها ماهية الأشياء.^٢

ومما تقدم يتبين لنا أن عملية الإبداع في الفنون الأدبية ليست في الواقع عملية مفاجئة بالنسبة إلى الفنان، بل يكون مستعداً لها نفسياً وذهنياً بطريقة شعورية أو لا شعورية، وأن المادة التي تجري الإلهام عند الأديب ما هي إلا نتاج قراءاته القديمة وتأملاته، والصور التي يتضمنها إنتاجه الفني المبدع لا بد أن تكون مخزنة في ذاكرته. وهذا ما أردنا أن نصل إليه، وفي ذلك يقول نجيب الكيلاني: "الإبداع الأدبي ليس وحياً يهبط دون سابق إنذار، والإبداع ليس منبت الصلة بما حوله، وبما يتفاعل داخل الفنان من عواطف وأهواء ومشاعر، كما أنه وثيق الصلة بتجارب الآخرين، وما تحصل للفرد أو الجماعة من معارف وثقافات وفنون وأحداث."^٣ ولهذا فإن الإبداع في

^١ هدارة، مقالات في النقد الأدبي، (د.م: دار القلم، د.ت)، ص ٣٩-٤٢ بتصرف.

^٢ عيد، رجاء، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق (الأسكندرية: منشأة المعارف، جلال الدين وشركاه، ٢٠٠٠م)، ص ١٨.

^٣ الكيلاني، تجريبي الذاتية في القصة الإسلامية، ص ٨.

الفنون الأدبية له شروط لا بد من توافرها حتى يدخل في عالم الفن والأدب، وهذه الشروط تختلف من مجال إلى آخر، أي هي في الشعر غيرها في القصة وهكذا.^١ لقد تحدثنا فيما سبق عن مكانة الإبداع في الفنون الأدبية، وكيفية تكونه، فالإبداع ليس هبة أو إلهاماً شيطانياً كما يتبادر إلى أذهان الكثيرين، بل هو نتاج إشباع الذهن لسنوات سابقة، تمت عن طرق القراءة والتأمل والملاحظة والإدراك والممارسة والتجربة... إلخ، بطريقة شعورية أو غير شعورية، والتي تساعد الفنان في إيجاد شيء غير مسبق، أو الانشقاق من التسلسل العادي أو مخالفة المعتاد، أو إيجاد الشيء من عدم منه، ولهذا قيل الإبداع هي العملية الابتكارية التي تحمل في ثناياها سمات ذاتية مستمدة من تجارب خاصة تكون أساساً في تكوين عمل فني غير نمطي ومكرر، ولهذا وُصف الإبداع في الفنون بأنها قوة الخلق والابتكار، وهذا ما نراه أثناء حديثنا عن الخيال، والذي يمثل أحد أبرز مكونات العملية الإبداعية في فن الرواية والذي سوف نتطرق إلى دراسته كنموذج.

دراسة الإبداع في الفن الروائي كنموذج

تعدُّ الرواية العربية المعاصرة من أهم الفنون الأدبية النثرية الحديثة شيوعاً وشهرة في أوساط المجتمع العربي في العصر الحاضر،^٢ حيث لم تقتصر على تقديم الإبداع والإمتاع فحسب، بل حملت في جعبتها كثيراً من القضايا الحساسة التي كان لها الأثر البالغ في الأذهان، والوجدان، ولهذا فإنه ليس من الغريب أو العجيب بأن نسمع شخصاً يقول: "لذا من المتوقع أن يكون حظ النثر الفني أكبر من حظ الشعر، ومن المتوقع كذلك أن تكون المساحة التي تشغلها الرواية أوسع بالنسبة إلى الفنون النثرية الأدبية الأخرى من خطابة وسيرة وتراجم وغيرها."^٣ والإبداع عنصر مهم وفعال في الرواية العربية المعاصرة، ولهذا فإن الرواية العربية المعاصرة قد تعاملت مع مجالات الإبداع واتجاهاتها بطرق شتى، فعندما نقول بأن الرواية فن إبداعي، يتبن لنا مدى عمق العلاقة بين الرواية والإبداع، فالرواية بدون إبداع أشبه بالجثة الهامدة، لأن الإبداع روح الرواية، فكما أن للطائر جناحين لا يستطيع أن يستغني عنهما، كذلك الرواية لا يمكنها أن تستغني عن الإبداع، فبدونه لا تستطيع الرواية أن تحلق في الأفق. ولذلك قيل: "إن انطلاق الفن لا يتم إلا في حدود

^١ شفيق، منير، مجلة المشكاة - الأدب والفن بين الرسالية والفنية، د.م، الملتقى الدولي الأول للأدب الإسلامي، ١٩٩٨م، ص ١٤٧.

^٢ أنظر: مرتاض، عبد الملك، عالم المعرفة، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٨م)، ص ٢٣.

وأيضاً: راغب، نبيل، فن التأليف الروائي، (د.م: مكتبة مصر للطباعة دط)، ص ٧.

^٣ أنظر: الحسنوي، محمد محمود، دراسات في القصة والرواية في بلاد الشام، (عمان: دار عمار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م)، ص ٥.

قيود الإبداع، والفنان المبدع هو الذي لا يشعر القارئ بأى من هذه القيود، بل على النقيض من ذلك يجعله يحس أنه إزاء طير يحلق في سموات الفن طليقاً بلا قيود أو حدود.^١

والإبداع في فنّ الرواية يحمل نفس المعاني السابقة، إذ أنه عبارة عن: "خلق وأصالة وإعادة تكوين، وليس مجرد محاكاة وتقليد، وطبع نسخ باهتة ...، وفي ذلك يقول (فيكتور هوجو) عن فن الرواية إن القول بأن الرواية مرآة تعكس الطبيعة الإنسانية، لا يقصد به أن تكون مرآة عادية ذات سطح أملس مستو، لأن مثل تلك المرآة لا تعكس إلا صورة ميتة للأشياء، صورة صادقة تحمل نفس التفاصيل والبصمات، لكنها لا تحمل القدرة على الحياة الذاتية ...، لا بد أن تكون الرواية مرآة قادرة على تحويل الشعاع إلى ضوء، والضوء إلى نبراس، وفي هذا المجال فقط يمكن أن تكون الرواية فناً.^٢ ولهذا قال (جيمس): "يجب على الروائي أن يخضع مواده لفنه وألا يكون لها عبداً مطيعاً همه النقل الأمين."^٣ هذا وقد أشير في تنشئة الرواية الفني التام، من تساند خمسة عوامل، وهي: "ميل فطري، موهبة أصيلة، ودراسة منظمة، وإطلاع دائب، ومرانة فطنة،"^٤

- الرواية نوع من أنواع التعبير الإبداعي

أشرنا سابقاً أن الإبداع في الأدب عبارة عن لغة خاصة تمتاز بالابتكار والإدهاش، وبما أن حديثنا يدور حول الفن الروائي، فإن الإبداع الفني للرواية: "يكن في إنتاج شكل من أشكال التعبير الإبداعي. والتعبير الإبداعي هنا ليس هو تعبير الحياة اليومية، أي ليس هو التعبير الذي يتصدى لنقل معلومة بسيطة أو معنى طارئ، إنه تشكيل العناصر الطبيعية على نحو يحيل هذه العناصر إلى فن."^٥

وبير دانييل هيبه (Pierre) صاحب كتاب (مبحث في أصل الروايات) ١٦٧٠م، يقول في ذلك: "ينبغي - الرواية - أن تكتب نثراً لتتلاءم مع عُرف هذا العصر، وينبغي أن تكتب كتابة فنية، وخاضعة لبعض القواعد، وإلا ستكون ركماً مختلطاً، بلا نظام ولا جمال."^٦

^١ أنظر: هدارة، محمد مصطفى، مقالات في النقد الأدبي، ص ٨٤.

^٢ أنظر: راغب، فن التأليف الروائي، ص ٦٦.

^٣ نجم، محمد يوسف، فن القصة (بيروت: دار صادر لطباعة والنشر، ١٩٩٦م)، ص ١٠.

^٤ الشريف، القصة في القرآن، ص ٩.

^٥ حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، ص ٥٣.

^٦ شارتييه، بير، مدخل إلى نظريات الرواية، -ترجمة: عبدالكبير الشرقاوي- (الدار البيضاء: دار تنويع للنشر.

٢٠٠١م)، ص ٦٦.

وقد قال محمود تيمور في ذلك: " فملاك الفن القصصي ضبط المقادير والنسب بين سلطتي العقل الوعي، والعقل الباطن وتحديد مدى الحرية لهذا والرقابة لذلك، فإن كانت النسب والمقادير معتدلة كانت أكفل للإتقان، وإن كان إفراطاً أو تفريطاً خرج العمل الفني وقد تغشاه النقص أو تغشاه الفضول."^١

وقد تعرض سيد قطب للحديث عن القيمة التعبيرية في المجال الأدبي، فقال: "إن وظيفة التعبير في الأدب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، بل تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني، وهو جزء من التعبير الأدبي. هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات، والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني، ثم طريقة تناول الموضوع، والسير فيه، أي الأسلوب الذي تعرض به التجارب، وتنسق على أساسه الكلمات والعبارات. وكل هذه العناصر التعبيرية تبدو وحدة في العمل الأدبي، ولا تكمن دلالة كل منهما إلا باجتماعها وتناسقها."^٢

- قضية التعبير اللغوي في الرواية العربية المعاصرة

قضية الفن للجمهور قضية اختلف فيها كثير من النقاد والأدباء في الحكم عليها حينما اختلفوا في قضية اللغة ، وقد طرحت كثيراً وذلك عندما تسألوا: هل نزل بالفصحى إلى اللهجة العامية (لهجة التخاطب الجماهيري)؟ أو نتسامى بالجمهور إلى اللغة الفصحى (لغة الخاصة، ولسان الثقافة)؟ لو تدبرنا قضية الفن للجمهور، وأيهما ينزل للآخر لأدركنا أن الأمر لا يتعارضان متى كان الهدف تركية الفن، ونفع الجمهور معاً، فالجمهور يستجيب للفن ما دام الفن يصور له الحياة ويكشف له المشاعر، وينفر الجمهور منه ويتعد عنه إذا عرض عليه عرضاً ملتوياً، فإذا يسرنا السبيل للعرض الحسن للفن، تذوق الجمهور الفن وفهمه واستمتع به، وبذلك نسمو بالجمهور، وفي الوقت نفسه نحسن الفن ونجعله بعيداً عن الإسفاف والابتذال والتبرج ولا نزل به إلى المستوى الذي لا ينبغي أن يصل إليه بدعوى أن الجمهور يستهويه الابتذال والإسفاف والتبرج والفن التافه.^٣

أما فيما يتعلق باللغة فنلاحظ أنه يستخدم عادة حوار الفصيحة في الروايات الرومانسية، وحوار العامية في الروايات الواقعية النقدية لمقدرتها على التعبير عن طبقات الشعب الكادحة. ونحن هنا لا نفاضل بين العامية والفصيحة، لأن اللغة ليست هدفاً في حد ذاتها، ولكنها

^١ الشريف، القصة في القرآن، ص ٦.

^٢ قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٣٤.

^٣ أنظر: المرجع نفسه، ص ١٨-١٩.

مجردة أداة من أدوات البناء الدرامي أو وسيلة من وسائل التعبير يريد الفنان أن يفصح ما في نفسه.^١ رغم إتفاق النقاد على أن تكون الفصيحة هي لغة السرد،^٢ إلا أن خلافاً حاداً وجدلاً واسعاً دار حول لغة الحوار بين أنصار الفصيحة وأنصار العامية، ونتيجة لذلك الخلاف والجدل ظهرت خمسة آراء حول هذه القضية:

الرأي الأول: يتبنى إجراء الحوار باللغة الفصيحة التي حملت تراث العرب إلينا، من العصر الجاهلي حتى عصرنا هذا، لأنها اللهجة الوحيدة القادرة على التغلغل في نفوس العرب جميعاً، نظراً لاشتراك الأقطار العربية فيها، واختلاف اللهجات المحلية التي تحتاج إلى بعض الجهد لفهمها، فهي الأداة الأدبية الوحيدة الثابتة على مر العصور والأزمان، أما اللهجات المحلية، فتختلف باختلاف المناطق الجغرافية، وتوالي العصور التاريخية، ومن ثم لا يمكن للأعمال الفنية التي كتبت باللهجة العامية أن تصمد لاختبار الزمن، إذا ما تطورت هذه اللهجة، وتغيرت مدلولاتها وألفاظها.^٣

الرأي الثاني: وهم أنصار العامية فيرون أن انطلاق اللهجة العامية في الحوار، وعفويتها في التعبير عن الإحساسات، والأفكار لأحسن دليل على أنها لغة الفن الأصيل، ولذلك لا يجب على الفنان، أن يتقيد بأحكام الفصيحة التي تحد من انطلاق التعبير وقوته، بل يجب عليه أن يخضعها ويطوعها، حتى ولو خرج عن قيودها وأحكامها إلى نطاق العامية الدارجة، حتى لا يصير عمله سجيناً وراء قضبان الفصيحة، ومن ثم يبدو مشوهاً ممسوخاً لعجز الفصيحة عن نقله إلى القارئ كما أراد له الكاتب، فتقف حاجزاً بين الرواية والقارئ، ولذلك تنقطع الصلة الجماهيرية بالروايات المكتوبة بالفصيحة.^٤

الرأي الثالث: يرون إجراء الحوار باللغة الفصيحة مع تطعيمها ببعض المفردات العامية التي لا يمكن الاستغناء عنها في مواضعها، أي أن تكون في الموضع أقدر على الوفاء بالمعنى من اللغة الفصيحة، بحيث لو استخدمت مكانها مفردة فصيحة بدت نابية قلقة.

^١ أنظر: راغب، فن التأليف الروائي، ص ٦٦

^٢ أنظر: الحازمي، حسن حجاب، البناء الفني في الرواية السعودية، (الرياض: مطابع الحميضي، ٢٠٠٦م)، ص ٥٧٣.

^٣ المرجع نفسه، ص ٦٦.

^٤ المرجع نفسه، ص ٦٦-٦٧.

الرأي الرابع: يرى أصحابها إجراء الحوار بالعامية والفصحى تبعاً لمستوى الشخصيات، فينطقون الشخصيات المثقفة بالفصحى، وينطقون الشخصيات العامية باللهجة العامية، بحجة ذلك أقرب إلى الواقعية.

الرأي الخامس: يرى أن تستخدم في الحوار لغة وسيطة، يمكن أن تقرأ مشكولة على أنها فصحية، ويمكن أن تقرأ ساكنة المفردات على أنها عامية.^١

وهكذا لم يستطيع أنصار اللغة الفصحى وأنصار اللهجة العامية أن يلتقوا في منتصف الطريق، أو أن يجدوا حلاً لهذه المشكلة التي أوشكت أن تصبح تقليدية وجدلية لا تخرج عن نطاق السفسطة، ونسوا في خضم الجدل أن هناك لغة خاصة بالفن لا بد أن يتمثلها الروائي ويطوعها ويشكلها، بدافع من كيانه الذاتي، ودراسته الخاصة، وثقافته الشاملة وذلك حتى يمكنه إيجاد معيار خاص للتعبير عن الموقف الذي يعالجه، وتطوع أداة اللغة في سبيل خدمة عمله، ومن هنا تصبح المشكلة لغة الفن، وليست مشكلة فصحية أو عامية. فالفن عموماً له لغته الخاصة به التي يفرضها العمل نفسه دون فرض أحكام خارجية عليه، والمضمون هو الذي يشكل اللغة ويطوعها، فإذا تنافر معها فلا بد أن يحدث انفصام بين الشكل والمضمون، والضحية الوحيدة لهذا الانفصام هو العمل الفني نفسه (الرواية).^٢

والرواية بوجه عام تكتب باللغة العربية الفصحى كما هو الحال في قصص طه حسين ومحمود النقاد ونجيب محفوظ ومحمد عبدالحليم عبدالله ومحمود تيمور ويحيى حقي غير أن بعضهم يكتب بالعامية المنطوقة كإحسان عبدالقدوس ويوسف السباعي وعبدالرحمن الشرقاوي وغيرهم، وهناك من يكتب بلغة بين الفصحى والعامية مثل توفيق الحكيم وإبراهيم المازني.^٣ ونرى أن استخدام اللغة العربية الفصحى البعيدة كل البعد عن التكلف، أو المهرجة اللفظية أفضل، وهو ما ذهب إليه أغلب النقاد كعبدالمالك مرتاض في كتابه (في نظرية الرواية)، وعبدالفتاح عثمان في كتابه (بناء الرواية)، وسيد حامد النساج في كتابه (بانوراما الرواية العربية).^٤ وهو أيضاً رأي محمود تيمور حينما أراد أن يقدم حلاً حول هذا الاختلاف فسلك مسلك الوسطية، قائلاً: "إني أرى أن الفصحى والعامية يلتقيان على الطريق، إذا طوعنا الفصحى ويسرنا قواعدها وأساليبها وجعلناها تعيش بين الجماهير وتلي مطالبهم وتفي بحاجاتهم، وأنشد يتخذها

^١ المرجع نفسه، ص ٥٧٣-٥٧٤.

^٢ أنظر: راغب، فن التأليف الروائي، ص ٦٧.

^٣ عثمان، الرواية الإسلامية وبنائها الموضوعي والفني، ص ٧ بتصرف.

^٤ أنظر: الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص ٥٧٣-٥٧٤.

الجمهور أداة تعبير له، ويأنس إليها، ويتباعد عن العامية ويتضاءل سلطانها عليها.^١ وهو ما نعينه بالعامية المفصحة أو الفصيحة المبسطة -التي لا تؤدي إلى بلبلية وسوء الفهم لدى عامة الجمهور-^٢. ولهذا يجب على الروائيين أن يحاولوا تقريب المسافة بين الرواية والجمهور من خلال استخدام اللغة الفصيحة المبسطة المناسبة لأذواق الجمهور، فلا يعلو على فهمهم مع المحافظة في نفس الوقت على سمو الرواية وبقائها شريفة نقية من شوائب الروايات الرخيصة التي لا تخدم المجتمع وتفيده. علماً بأن نجيب الكيلاني الذي عُرف لدى جمهور كبير من قراء الأدب الإسلامي، بأنه كاتب القصة الإسلامية يفرط في بعض الأحيان باللغة الفصحى، وذلك باستخدامه العاميات إما عن طريق الألفاظ أو طريق التراكيب.^٣

من هنا نستنتج أن فن الرواية يُعد من أفضل الفنون الأدبية حديثاً للتعبير عن أحاسيس المجتمع ومشاعره لتمييزها بالمرونة والدقة.

- الخيال إبداع خلاق في فن الرواية.

في الحقيقة أن هناك عناصر كثيرة تُسهم في عملية الإبداع الروائي غير التعبير اللغوي، منها: السِّمات المزاجية الشخصية، والقدرات العقلية، وأن هناك علاقة بين الإطار الخاص بالمبدع، والإطار الاجتماعي، كلاهما له الأثر الفعال في عملية الإبداع، على أن هناك جانباً آخر يُسهم بقدر غير قليل في عملية الإبداع الروائي، هذا الجانب هو جانب الخيال الذي بدوره تتحول العملية الإبداعية الفنية إلى عمل تسجيل لا يختلف كثيراً عما يقوم به المؤرخون والموثقون.^٤

إذن، فالخيال بالنسبة للفنان الروائي يُعد من الملكات الأساسية، "التي بدونها لا يستطيع أن يبدع فناً حقيقاً، أو يحسب في عداد المنشئين الخلاقين،"^٥ حيث يفتح أمام الأديب رصيماً إلى اللامتناهي من أجل الإفلات من قيود الزمان والمكان.^٦

^١ الشريف، القصة في القرآن، ص ١٩-٢٠.

^٢ نجم. فن القصة، ص ٩٩.

^٣ أنظر: يريغش، دراسات في القصة الإسلامية المعاصرة، ص ٦٠.

أنظر أيضاً: رواية الذين يحترقون، لنجيب الكيلاني.

^٤ أنظر: حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، ص ٨٥-١٢.

^٥ هدارة، مقالات في النقد الأدبي، ص ٤٣.

^٦ أنظر: نصر، عاطف جوده، الخيال مفهومه ووظائفه، (مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان -

١٩٩٧م)، ص ٢٩٥.

وهكذا، فالنشاط الخيالي يُعد من أبرز مكونات العملية الإبداعية في فن الرواية الذي يلجأ إليه الروائي، فالرواية في الحقيقة عبارة عن حكاية خيالية ذات إتساع معين مكتوبة بأسلوب سردي، ومن هنا كان من الضروري محاولة الاقتراب من عالم الخيال الذي يشكل أحد جوانب الإبداع في فن الرواية. ولكن الزاوي أو الكاتب المبدع: "حين يميل إلى استخدام خياله فإنه لا يودع عالمه الذي يعيش فيه، بل هو يضع نفسه في سياق جديد ليس مصنوعاً كله وإن كان طريفاً غير ممهد، يختار المبدع أن يسير فيه وهو في نفس الوقت يستكشفه، ويمهده، عساه يصل إلى الموقع الذي يلتقي فيه بهدفه".^١

يقول كولردج: "إن الخيال هو الرابطة بين عالم الشعور وعالم الإدراك والفهم، وهذا التعبير دقيق للغاية، يبين بوضوح أن الخيال ليس مرآة جامدة تعكس أفكاراً وصوراً ساعة الإلهام فحسب، بل هو أداة حية، إذ لا يكتفي بمجرد النقل وعكس الأشكال والمحتويات، بل إن من طبيعته التحليل والبعث وخلق الصور الجديدة التي تكون لها رواسب قديمة في نفس الفنان، وإذا لم يكن للخيال هذه القوة فإنه لا يستحق أن يطلق عليه اسم الخيال، بما يثيره في النفس من معاني الانطلاق والسمو والتعلق في أجواء وعوالم بعيدة المنال".^٢

ومن أهم خصائص الخيال والذي نراه في الأعمال الأدبية، هي:

- أن الصور الخيالية تكون باهته ذات تفاصيل أقل مما تكون عليه الوقائع المدركة كما أنها تكون أقل تحديداً وتميزاً.
- وقد تكون الصور متأرجحة، حيث إنها إعادة تكوين خبرات ماضية فهي لا تستطيع أن تمدنا بمعلومات واقعية عن الموقف والموضوع.
- وقد تكون الصور مستقلة عن الواقع، وهي عبارة عن تشكيل جديد للأشياء الخارجية.^٣

^١ حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، ص ٥٦.

^٢ هدارة، مقالات في النقد الأدبي، ص ٤٣.

^٣ أنظر: حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، ص ٥٧.

ومن هنا نستكشف أن الخيال في الفن الروائي عالم آخر غالباً ما تكون متحررة بأنواع القيود. وهو في نفس الوقت لا يعنى الاختلاق والوهم والانتكاء على مفهوم مشوش للتخلص من أية مسؤولية فنية فذلك أمر غير مقبول، فلا بد من ملاحظة جادة وإدراك جاد للعلاقات بين الأشياء وعلى تذكر كامل وواع للتجارب مع التركيز على إلهام منها^١ وهكذا تكون الرواية فن إبداعي معتمدة على صور الخيال الخلاق.

الخاتمة

- إن انطلاق الأعمال الأدبية لا تتم إلا من خلال الإبداع، فالفنان المبدع، هو الذي يشعر القارئ بأنه طير يحلق في سموات الفن طليقاً بلا قيود أو حدود، إذن فالإبداع عنصر مهم في العمل الأدبي الفني، ولهذا قيل: "بأن الفن هو العمل الإبداعي".^٢
- الإبداع عنصر مهم وفعال في نجاح أي عمل ما، فالإبداع في الفنون الأدبية بشكل عام له وظيفة سامية، وهي ليست تزوير الشخصية الإنسانية أو الواقع الحيوي، أو إبراز الحياة البشرية في صورة مثالية لا وجود لها، إنما هو الصدق في تصوير القدرات الكامنة أو الظاهرة في الإنسان، وكذلك بمعالج في أهداف الحياة اللائقة بعالم من البشر.^٣
- عندما يتصل الإبداع بأي بعمل أدبي فلا بد له من ضوابط وقيود تقوده لغايات سامية، وتحميه من ذلل الانحرافات، ولهذا فإن علاقة الإبداع الأدبي بالعقيدة علاقة وطيدة جداً، ولم يحدث أن حدث انفصام بينهما عكس ما تراه المذاهب الغربية عندما فصلت العقيدة عن الأدب أو الفن، فقالت بأن الفن للفن، فالعقيدة نفسها عبارة عن اتجاه وتصور شامل للكون والحياة والإنسان، الذي ينعكس أثره في سلوك الفرد وثقافته، ويلونها بلونه الخاص، ذلك الانعكاس قد يكون مباشراً ملموساً، أو قد يكون خفياً لا يلحظه العين، فالعقيدة إذاً هي القوة المحركة التي تصدر عنها نشاطات الإنسان وأعماله، وهو ضمير الأمة والجماعة التي تضمها بيئة معينة، وتربطها روابط متصلة.^٤ يقول سيد قطب: "الفن هو الوجه الآخر للدين".^٥

^١ أنظر: عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص ٢١.

^٢ المجمع العربي الأساسي: مادة (ف ن ن).

^٣ قطب، سيد، في التاريخ فكرة ومنهاج، (القاهرة: دار الشروق، ١٩٧٨م)، ص ١٨.

^٤ حسين، مفهوم الشعر في ضوء العقيدة، ص: ١٧٧-١٧٨.

^٥ القاعود، الفن بين مقولات الحرية والابتدال، المصدر: الجزيرة نت.

- الإبداع الأدبي الإسلامي بحاجة إلى عصمة العقيدة كي تعصمه من أي انحلال وانحراف، والإبداع لا بد له من الحرية، غير أنها مقيدة بحدود وثوابت العقيدة وما ذلك إلا من أجل الحفاظ على حقوق الفرد والمجتمع والدولة.
- يُعد النشاط الخيالي من أبرز مكونات العملية الإبداعية الخلاقة في فن الرواية، فهي من الملكات الأساسية التي بدونها لا يمكن أن يبدع فنا روائيا حقيقيا، والخيال غالبا ما تكون متحرراً، وهذا لا يعني التحرر التام للتخلص من أي مسؤولية أو محاسبة.

قراءة جديدة في التراث الأدبي العربي القديم في ظل المفاهيم النفسية العصرية

الدكتورة فرزانة رحمانيان

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية آزاد، إيران

ملخص البحث

لكل أمة من الأمم جذور متأصلة في كيانها وهي التراث، فالأهم بما فيها قبل أن تكون بحاضرها، فمن هذا الماضي تستمد وجودها، وبالحفاظ عليه يكون بقاؤها، ويعتبر التراث الأدبي العربي ميراث طويل امتد علي اختلاف العصور وتغير البيئات. ولعل الدارس لهذا التراث يلحظ أن هناك مستويات مختلفة في قراءة النص ومن ثم نتج عن ذلك اختلاف في مستويات تلقيه وفهمه وهذا نتيجة طبيعية لاختلاف مدركات الفهم والتأويل والاستنتاج. إن محاولات إعادة قراءة التراث قد تكون بغية إيضاح ما غمض أو الكشف عن بعض أسرارها أو الشرح. وفي هذه الورقة نحاول أن ننظر إلى التراث الأدبي العربي من منظور القضايا الاجتماعية والنفسية وإعادة قراءته بحيث نستشف ما وراء هذا التراث من ظاهرة اجتماعية أو تيار نفسي أو إحساس عام بمقياسنا العصري وبنظرة عصرية جديدة، لأن الأدب والشعر تعبير عن نفس واضعه والفنون بجملة تفسير وجداني للحياة ومهمة كل من ينظر من جديد في التراث القديم أن يتساءل عما وراء هذا التراث من تفسير علمي لتلك النفسية التي أنتجته، ونحن هنا نحاول أن نبين عما ينشأ لنا الأدب عن حالات نفسية وهل يرينا نفوس واضعها في انفعالاتها وماذا نكتشف وراء هذا التراث من ظاهرة اجتماعية أو حالة نفسية أو إحساس وذلك على المنهج التحليلي- التوصيفي، فنتوقف عند شعراء الغزل لنبين بعض الملامح النفسية وغيرها وكذلك العلاقة بين الشاعر والقوى المتعالية عن البشر ثم الأوضاع الاجتماعية لبعض الشعراء الذي أجبرتهم على إلزام وضع اجتماعي بسبب ما في نفوسهم من صراع، وتمرد البعض منهم على الوضع المهيمن كشنوذ الرغبات، وبعض ملامح العلاقة بين الأدب وعلم النفس كالمعالجة بالقصة. إن هذا المسعى يصل إلى أن كل قراءة في التراث العربي القديم من شأنها أن تجسد مواقف متباينة ونظرات متعددة انطلاقاً من مقتضيات عصرية.

المقدمة

تراث الأمة الأدبي حياة متصلة، يأخذ مستقبلها من حاضرها ويمتد أمسها في يومها، إن التراث ليس تركة جامدة، ولكنه حياة متجددة، ومن الواجب أن يُعاد عرضه ويُساهم في تفعيله كل فترة من الزمن على ذوق تلك الفترة، فحين تغيرت الحياة وأقيمت الحواضر العربية كان الأديب والشاعر ليس بمعزل عن المحيط الجغرافي والثقافي والنفسي الذي يعيش فيه وانعكس ذلك على إنتاجه.

إذاً وراء كل مفهوم رؤى مختلفة وأفكار جديدة، ولا مناص من إعادة قراءة التراث في ظل المفاهيم الجديدة، وهذا لا ينتقص من قيمة هذا التراث بل يفسح المجال لإثرائه وخدمته وتوطيد أواصر الإتصال والتواصل بين الأجيال لأنه لا سبيل إلى الخلود سوى عبر هذا التفاعل والتقارب بين المفاهيم والرؤى.

والشعر العربي ميراث جم لأن عمر اللغة العربية طويل، وما زالت لغة نامية متطورة معبرة، وهذا التراث الشعري فيه الخالد الباقي على كل عصور وفيه الوسط والداني، وبعد الإحتكاك بالحضارات الغربية تغيرت وظيفة الأديب من عصر إلى عصر وكان الشاعر مستجيباً لهذه التغييرات علاوة على تشبثه بجذوره الخالدة وكان لابد من الموازنة بين الماضي والتطلعات المستقبلية، لذا أصبح الشعر فناً من الفنون في إبداعه غير أن أدواته هي الكلمة، وهو تعبير عن نفس قائله وتفسير وجداني للحياة.

إن الإنسان يتكون من روح وجسد وللجسد أعضاء وأحوال تختص معرفتها إلى علم الأبدان والأطباء بينما الروح والنفس تمتلك كثيراً من الرموز والعناوين العظيمة التي تغمر في أعماق يصعب معرفتها خلال هذه الأسطر القليلة.

وهناك علاقة قديمة بين الأدب وعلم النفس بدليل أن الآداب القديمة تعد المدارس التي عالجت مكونات النفس البشرية، وأساس الدراسة النفسية للأدب كامن في العلاقة المتبادلة بين الأدب والنفس والمتأصلة في التراث الإنساني، حيث تساعد معرفة الحالات النفسية بصفة عامة في فهم الأدب لصلة علم النفس بالأدب.

ونحن هنا نعرض الأشعار على الطب النفسي وعلم النفس لنستخرج هذه العلاقة بين قائلها ودوافعه، ونتساءل هل أمر الشعراء والادباء أمر عقد نفسية، وكيف انقادوا لتلك الأحوال،

ونستعين بعلم النفس المعاصر ودراساته الحديثة لمعرفة نفسياتهم لأن الأديب يقدم لنا من خلال أعماله سجلاً وافياً بحالته النفسية

حالات نفسية ناتجة عن أوضاع إجتماعية

إن معظم شعراء الدنيا لهم عيوبهم الخلقية أو وضعهم الإجتماعي المبهين، ولن ينكر أحد ذلك فقام في نفوسهم الصراع بين هذا الوضع المبهين وبين تراثهم الروحي، وكانت لهم ردود أفعال مختلفة، فلجأ بعضهم إلى القسوة على الحياة والناس بالسخرية الجارحة، والهجاء المقذع أمثال بشار بن برد، وهذا يسى اليوم في الطب النفسي أو علم النفس عقدة النقص أو الدونية، وعقدة النقص هذه هي شعور بالنقص أو أنها الإتجاه الناتج من الشعور المكبوت بالنقص،^١ إن وجود عاهات جسمية أو تشوهات خلقية قد يخلق إحساساً بالنقص فيلجأ الشخص إلى التعويض عن هذا من خلال المجتمع وكأنه يريد أن ينتقم لعاهته^٢، يفهم العامة عقدة النقص بأنها شعور الفرد بوجود عيب فيه يشعره بالضيق والتوتر ونقص في شخصيته مقارنةً بالآخرين ويدفعه بالتعويض لهذا النقص بشق الطرق وهي اصطلاح شهير لعلم النفس التي استعملها لأول مرة ألفرد أدلر وإن استعملها قبله علماء آخرون ولكنه طورها ووسعها.^٣

إن حياة بشار خير مثال لهذه العقدة حيث كان للعي ووجهه المجدر وخلقته من حيث القامة وضخامة جسمه أثر هام في حياته ومن حيث علاقته بمجتمعه ومن حيث سلوكه في الحياة وتفكيره وأسلوب شعره علاوة على ذلك كونه مولى من الموالي وأسرته الوضيعة وظروفه السيئة سبب لديه شعور بالإحباط فاستخدم سلاح الهجاء لتعويض هذا النقص كما يذكر علماء النفس اليوم.

يقول بشار في هجاء بني زيد:^٤

يُلْقُونَ أولاد الزنا في عدادهم	فعدتهن من عدّة الناس أكثر
إذا ما رأوا من دأبه مثل دأبهم	أطافوا به والغى للغى أصور

^١ الحفني، عبد المنعم، موسوعة الطب النفسي، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٩م)، ج ٢، ص ١٧٦.

^٢ عزت، دري حسن، الطب النفسي، (الكويت: دار القلم، ط ٣، ١٩٨٦م)، ص ١٢٦.

^٣ منوچهریان، برويز، عقده حقارت، (تهران: انتشارات جوتنبرج، ١٣٥٨هـ)، ص ١٦-١٠.

^٤ البستاني، فؤاد فرام، المجاني الحديث عن مجاني الأب شيخو، (بيروت: دار المشرق العربي، ط ٤، ١٩٩٣م)، ج ٣، ص ١٨.

ويمكن أن نضع في هذا العداد أيضاً الحطيئة حيث لقب بهذا اللقب لفقره ولدمايته ونشأ في حجر أوس بن مالك مغموز النسب وجعله ذلك مضطرباً قلقاً... وزاد في اضطرابه وقلقه ضعف جسمه وقبح وجهه... ومن ثم نشأ يشعر بغير قليل من المرارة ولعل هذا هو السبب في غلبة الهجاء عليه،^١ أصبح الهجاء ملكة فيه حتي أنه لم يتراجع أمام هجاء أمه وزوجها بل هجاء نفسه^٢ فيقول في هجاء نفسه:^٣

فَقَبَّحَ من وجهٍ وَقَبَّحَ حامله

أرى لي وجهاً شَوَّهَ الله خُلُقَهُ

ويقول في هجاء بني جحش من العباسيين:^٤

دُسم الثيابِ قَنَاتِهِمْ لم تُضَرَسِ

رهِط ابن جحش في الخطوب أذْلَهُ

يوم المجنمِ جارهم من فَقَّعَسِ

قبح الاله قبيلاً لم يمنعوا

أي شخص يمكنه أن يصاب بالشعور بالدونية لأنها إحساسات مكبوتة قد تكون شديدة أو ضعيفة لا ينتبه الشخص لوجودها ولكن المصابين بهذه الحالة النفسية دائماً هم قلقون ومضطربون، والميل إلى الهجاء أحياناً لا يكون مجرد طارئ طرأ على الإنسان بل يكون نتيجة لصراعات داخلية وجروح نفسية تركت أثرها على الإنسان ودفعته للهجاء ولا بد من الإستعانة بالتحليل النفسية لاكتشاف أسبابه، وكأن أمر الشعراء آنذاك أمر العقد النفسية التي جعلت منهم شتامين كما في النقائض وصاغت منهم شخصيات كشخصية بشار بن برد الفظة وشخصية الحطيئة الرجل المذبذب الضمير.

أيضاً جعلت هذه العقد من أبي نواس شخصاً سكيراً لاهجاً وكما يقال له اليوم في علم النفس مدمن الخمر وفي هذا النوع من الإدمان يلجأ المدمن إلى الخمر ويفضلها كحل لمشاكله ويُقبل على تعاطيها... وتُشخص الحالة بأنها اضطراب في الشخصية وأن الأعراض نفسية... وقد يكون الإفراط في الشرب وسيلة للتنفيس عن ميوله العدوانية نحو عالم كل مافيه يدعو إلى الإحباط... مدمن المخدرات يتعاطاها طلباً لتخفيف التوتر وخفض القلق.^٥

^١ ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي العصر الاسلامي، (مصر، القاهرة: دار المعارف ١٩٦٣م)، ص ٩٥-٩٦.

^٢ البستاني، فؤاد افرام، المجاني الحديثة، ج ٢، ص ٣٥.

^٣ المرجع نفسه، ج ٢، ص ٤٧.

^٤ البستاني، فؤاد افرام، المجاني الحديثة، ج ٢، ص ٤٦.

^٥ الحفني، عبدالمنعم، موسوعة الطب النفسي، ج ٢، ص ٤٥-٥٣.

يقول أبو نواس في خمرياته:^١

ألا فاسقني خمراً وقل لي: هي الخمر ولا تسقني سراً إذا أمكن الجهرُ
فعيش الفتى في سكرة بعد سكرة فإن طال هذا عنده قصر الدهر
وكانت الخمر وشربها عند الشاعر الجاهلي لوناً من ألوان الرجولة، وذكرها دائماً مقترناً
بالشجاعة والكرم، ولكن بعد تحريمها في الإسلام لم يستطع الشعراء أن يدركوا حكمة التحريم
وداوموا بتعاطفها أمثال أبي نواس كنوع من أنواع التحدي الاجتماعي والتمرد النفسي على وضع
اجتماعي مهين.

القوى الماورائية والشعر

الشعر قديم قدم الإنسان ولم يتخل الإنسان من الشعر بل ظل يُنشئه في كل مكان والشعر يُرينا
نفوسنا في انفعالها وعواطفها.

لقد ظل الغموض يكتنف إبداع الفنان وشخصيته مدة طويلة وصار الفلاسفة والنقاد
القدامى أمام هذا الغموض وعللوه تعليلات شتى... وربطه قدماء العرب بالشيطان وبوادي عبقر
وأن لكل شاعر شيطان^٢، وقد أفرد لها أبو زيد القرشي في جمهرته باباً حيث نسب الشعر إلى
الشياطين والجن التي تُلقيه على الشعراء^٣، إن الشعر العربي القديم نشأ في حضانة نظرية الوحي
والإلهام فقرن الشعراء أنفسهم بالجن أو كما يُقال الشيطان. وقد حرص الشعراء على الإشارة
لعملية الإلقاء والتلقي هذه التي تتم بينهم وبين الجن يقول الأعشى:^٤

فما كنت شاحداً ولكن حسبتني إذا مسحلي يسدي لي القول أنطقُ
شريكان فيما بيننا من هوادة صفيان: إنسيَّ وجنَّ موفقُ

^١ البستاني، فؤاد افرام، المجاني الحديثة، ج ٣، ص ٥٧.

^٢ طالب، عمر، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ط ١، ١٩٨٨م)، ص ٥٩.

^٣ أبو زيد، القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق محمد علي الهاشمي، (دمشق: دار القلم، ط ٢، ١٩٨٦م)، ج ١، ص ١٦٦.

^٤ المرجع نفسه، ج ١، ص ١٨٤.

إذا رجعنا إلى التراث العربي لوجدناه غاصاً بالقصص والروايات التي تحكي صلاة الجن بالإنس وبالشعراء خاصة ويمكن أن نعتبر الجن هو المرسل والشعراء هم المستقبلون ثم بعد ذلك يقوم الشعراء بتوصيل شعرهم لعموم المتلقين ولعل الذين ينظرون للشعر بعين الإعجاب والتقدير لديهم اعتقاد بأنه من وحي القوى الغيبية حيث كانت لهذه القوى قداستها في حياة العرب قديماً، إن مبادرة الشعراء الفحول إلى الكشف عن أصحابهم من الجن في أشعارهم مظهر لهذه القداسة.^١

فقرن الشعراء أنفسهم بالجن ويقول امرؤ القيس في بيت يكشف فيه حدود علاقته بهذه القوى المتعالية عن البشر:^٢

تخيرني الجن أشعارها فما شئت من شعرهن اصطفت

ويقول حسان بن ثابت:^٣

ولي صاحب من بني الشيصبان فطوراً أقول وطوراً هُوّه

إستناداً للروايات نخلص أن العرب كانت تعتقد في هذه القوى الغيبية وتنسب إليها الشعر الجيد ولعل بعض الألفاظ السائدة في القصائد أمثال خليلي ويا صاح وقفنا نبك و... تهدينا لهذا الإعتقاد حيث يتصور الشاعر من يتحدث إليه أو يستمع له. ولم تكن هذه الفكرة يؤمن بها بعض الناس في الجاهلية فحسب بل تحكي لنا المصادر أنها كانت مسلّمة لا ينزع فيها أحد وقد امتد الإعتقاد بها حتى بعد العصر الجاهلي جاء في الموشح عن ابن منذر قال: أنشد رجلاً الفرزدق شعراً له قال: كيف تراه؟ قال: أرى أن ترده على شيطانك لا يمتن به عليك.^٤ وهذا ما يصنفه الطب النفسي اليوم تحت مسمى الهلوسة، فالهلوسة إدراك موهوم ليس له أساس حسي من الواقع، وهناك حالات من الهلوسة الحسية أو البصرية أو السمعية، ومحتوى الهلوسة ليس

^١ توفيق، أحمد، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٣م)، ص ٦٤.

^٢ امرؤ القيس، ديوان، تحقيق درويش الجويدي، (بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٨م)، ص ١١٩.

^٣ حسان بن ثابت، ديوان، شرح وتحقيق عبدالرحمن البرقوقي، راجعه يوسف البقاعي، (بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٦م) ص ٢٩٦.

^٤ المرزباني، الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، (بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٦٥م)، ص ٤٤٧.

اعتباطياً أو يأتي بالصدفة ولكن تحكمه طبيعة الجيشان النفسي بالشخص وليس من الضروري في كل حالة أن تكون مظهرًا للإضطراب العقلي، ويمكن لأي شخص أن يحصل معه هلوسة إن تعرض لتلوث كيميائي أو كهربائي أو حتى سمعي^١ ويمكن أن يسمع الشخص أصوات ليس لها وجود وهناك شكل معتدل من الهلوسة يعرف بالإضطراب ويمكن أن يحدث مع أي شكل من الحواس فقد يكون عبارة عن رؤية أشياء تتحرك في مجال الرؤية المحيطية وسماع ضجيج خافت أو أصوات... وقد تترتب الهلوسة على أسباب بيولوجية أو نفسية... وقد يهلوس بكلام أناس غير موجودين أمامه وقد يتوهم إجاباتهم ويردّ عليها... وقد تكون الهلوسات محققة لرغبة أو تعكس حاجات الشخص النفسية وغالباً ما تكون محاولات منه للسيطرة على القلق^٢ رغم أن الهلوسة سائدة أكثر في الحالات التي تشخص على أنها اضطراب الفصام الذهني حيث يعتقد بأن العديد من الأشخاص الذين يعملون في مجال الفن اليوم مصابين به مثل الفنان الهولندي الشهير فينست فان غوغ. وهذا يعني أننا لو حللنا الكثير من الفنانين والأدباء والشعراء قديماً وحديثاً نفسياً لوصلنا إلى حالات وإضطرابات نفسية عديدة.

الحب والأحوال النفسية

اتخذ العرب منذ أقدم العصور الغزل طريقاً إلى التعبد بالجمال والتعبير على عواطفهم ومشاعرهم وجاء في لسان العرب بأن العشق هو فرط الحب وقيل هو عجب المحب بالمحبيب يكون في عفاف الحب ودعارته،^٣ لا شك أن الحب ليس بعنوان حديث ولا يختص بزمن أو جيل أو شخص خاص وليس محدوداً بمكان أو زمان وليس الحب صنع البشر ولا يستطيع أحد زرعه أو إزالته ولكن يتغير معاملة جراء الظروف والأوضاع الراهنة.

بما أن الأدب تعبير عن المجتمع والمجتمع هو الذي يشكل العمل الفني فنحن نستطيع أن نستشف الكثير من الأحوال النفسية من وراء تلك الأعمال لأن العمل الأدبي كما يذكر سيد قطب هو تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية،^٤ اذن هناك صلة وثيقة بين الأدب وعلم النفس ولهذا تلعب معرفة الأحاسيس دوراً مهماً في فهم الأدب.

^١ الحفني، عبد المنعم، موسوعة الطب النفسي، ج ٢، ص ٦٧٦.

^٢ المرجع نفسه، ص ٦٧٧.

^٣ ابن منظور، لسان العرب، (بيروت: دار صادر، د.ت.)، ذيل مادة عشق.

^٤ سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومنهجه، ص ٨.

إننا نقف إزاء تراث عظيم في الأدب العربي في موضوع الحب فيه كثير من الروعة والأصالة وهو نتاج مدارس أدبية كما يُقال اليوم ولدت في الجاهلية ونمت في الإسلام ونُسجت حولها الحكايات، فالحب في العصر الجاهلي كان مسجوناً بأيادي السنن والعصبية، وإذا أمعنا النظر في أشعار الغزل والحب لدي الشعراء فكثير منهم كان يصف عذابه في الحب ولكل منهم قصة قد تنتهي بالجنون أو الموت، فكان في العصر الجاهلي شعراء مثل المرقش الأكبر وحبيبته أسماء والمرقش الأصغر وفاطمة والمخبل السعدي وحبيبته ميلاء وعبدالله بن العجلان وهند وغيرهم. أما في العصر التالي كان هناك شعراء الغزل العذري والغزل الحسي، اذن كانت هناك نظرة للمرأة باعتبارها لوناً من ألوان الإستمتاع وألوان السيطرة الإجتماعية ومثال ذلك ما جاء في معلقة امرئ القيس حين يفتخر بأنه يطرق خباء المرأة المخدرة:^١

وبيضة خدر لا يُرام خباؤها تمتعت من لهو بها غير معجل
أوقول الأعشى الكبير:^٢
فدخلت اذ نام الرقيب فبت دون ثيابها
الرومانتيكية والحب

كما ذكرنا فيما سلف النظرة الأولى للمرأة كانت نظرة إستتماعية والنظرة الثانية جاءت لتدل على الرفعة الإجتماعية من حيث خروج الشعراء عن تقاليد المجتمع الجاهلي آنذاك في النظرة إلى المرأة، ونستطيع أن نطلق عليها حسب نظرة المدارس الغربية وبعد أن توسعت العلاقات مع الغرب النظرة الرومانتيكية، وكانت المرأة ملهمة بالمعنى المتحضر لهذه الكلمة كما يقول مجنون:^٣

يقولون مجنون يهيم بذكرها ووالله ما بي من جنون ولا سحر
إذا ما قرضت الشعر في غير وصفها أبى- وأبيكم- أن يطاوعني شعري
ويقول عروة بن حزام:^٤

أناسية عفراء ذكرى بعد ما تركت لها ذكراً بكل مكان

^١ ديوان امرئ القيس، تحقيق درويش الجويدي، ص ٢٦.

^٢ الأعشى الكبير، ديوان، قدم له وشرحه محمد أحمد قاسم، (بيروت: المكتب الإسلامي، ط١، ١٩٩٤م)، ص ٤٠.

^٣ قيس بن الملوح، ديوان، شرح رحاب عكاوي، (بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٩٤م)، ص ١٠٤.

^٤ الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٩٩٧م)، ج ٢، ص ٢٩.

أذن هذا الحب فيه لون من القصد من طرف الشاعر حينما يبحث عمن يُلقى إليه بأحزانه وآلامه فلا يجد غير المرأة وهذا ما يشبه في عصرنا الحالي بأخبار عشاق القرن التاسع عشر.

واستمر ذلك التقليد في الحب الروحي عند شعراء أمثال عروة بن حزام ثم جميل بن معمر وقيس بن ذريح وقيس بن الملوح وعبدالرحمن بن حسان وجنادة العذري وغيرهم، فهؤلاء الشعراء نجد في نظرهم للمرأة نظرة رومانتيكية لأنهم يضعونها في مكانة عالية وهي الجمال الخالص بقدر أنها توشك أن تكون روح الحياة فيقول المجنون:^١

تكاد يدي تندي اذا ما لمسها وينبت في أطرافها الورق الخضر

وهذه النظرة تعزى لظروف العصر الاجتماعية حيث نجد أن الغزل العذري ينسب إلى قبيلة بني عذرة التي كانت تقيم في وادي في جنوب الشام وما تمتاز بها من طبيعة حياة خصبة ومستقرة وينسب هذا النوع من الحب أيضاً لطبيعة الحياة الحضرية في مكة والمدينة فمثلاً قيس ليلى كان من الحضرة وقيس لبنى من المدينة ولبناه من مكة، وبالطبع تختلف هذه الظروف عن تلك الظروف القاسية في الصحراء ولكل دوافعه ويجب أن نضع في الاعتبار أن هناك الكثير من الشعر المنحول الذي قد وصل عن طريق بعض الرواة إلى تلك الأشعار فاختلف شعر الشعراء.

ومن ملامح الرومانتيكية المشهودة هو امتزاج الحب والموت سواء في القصة أو في الشعر حيث الموت هو نهاية الخلاص من آلام الحب الذي يؤدي بحياة صاحبه وكأن هذا الحب مرض طارئ ولكن المحب لا يبرء منه، وهذا يذكرنا بتعبير مرض العصر الذي كان يستعمل في وصف المحبين الرومانتيكيين في فرنسا في القرن التاسع عشر، فيقول جميل:^٢

لقد ذرفت دمعي وطلال سفوحها وأصبح من نفسي سقيماً صحيحها
ألا ليت نحيا جميعاً وان نمت يجاوز في الموتى ضريحي ضريحها
فما أنا في طول الحياة براغب إذا قيل قد سوي علمها صفيحها
ويقول عروة بن حزام حيث يتحدث عن مرض الحب:^٣

^١ ديوان قيس بن الملوح، شرح رحاب عكاوي، ص ٨٤.

^٢ جميل بن معمر، ديوان، تحقيق درويش الجويدي، (بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٨م)، ص ٤٤.

^٣ الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج ٢، ص ٣٠٠.

على كبدي من حب عفراء قرحة
وعينا من وجد بها تكفان
وعفراء أرجى الناس عندي مودة
ويقول مجنون عن هذا المرض حيث يجعل الإنسان يصرف النظر في حاله ويجعله قائماً
لا يذكر إلا محبته حتى يذبل بدنه ولا خلاص من هذا الداء إلا بالموت لعل فيه راحة الجسد:^١

ولو شهدتني حين تحضر منيتي
جلا سكرات الموت عني كلامها
كذلك ما كان المحبون قبلنا
إذا مات موتاها تزاور هامها
فيا ليتنا نحيا جميعا وان نمت
تجاور في الهلكى عظامها
وكان التفرد مع الذات والوحدة وتمني العودة إلى عهد الطفولة حيث الحب بلا قيود من
ملاحج الرومانتيكية التي نستطيع أن نستخرجه من تضاعيف أشعار الغزل آنذاك، فيقول
المجنون:^٢

تعلقت ليلي وهي غر صغيرة
ولم يبد للأتراب من ثديها حجم
صغيرين نرعى الهم يا ليت أننا
إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر الهم

الترجسية والحب

هناك شكل جديد من الحب نشأ في المدينة وما حوالها في العصر الأموي وهو ما يمثله عمر بن أبي ربيعة والأحوص والعرجي وعبدالله بن قيس الرقيات، لقد كان هؤلاء الشعراء مفتونين بالمرأة فتنة حسية تختلف عن فتنة البدوي، بل هي فتنة الرجل الثري، وكانوا في مجتمعات عربية متحضرة وهذا ما يشبه في عصرنا الحديث مجتمع كبار الفنانين ونجوم المال الأرستقراطيين، فهم يتغزلون بامرأة متحضرة أتيح لها من الفراغ وأسباب الزينة ما لم يُتَح للمرأة الجاهلية. وغزل عمر بن أبي ربيعة علاوة على ما ذكرنا من جديد فهو في حد ذاته يختلف عن الآخرين في عصره فقد يصف المرأة وصفاً نفسياً، وقد رشحته تربية أمه ومعاشرته لها ولمن يزورها من النساء أن يُحسن وصفهن وأن يعرف حقاً كيف يصور نفسيتهن،^٣ فقد خبرهن من قرب عن طريق أمه من جهة وعن طريق اختلاطه بهن مع الغريز وغيره من جهة أخرى فتحول غزله إلى وصف أحاديثهن وما ينطوي فيها

^١ ديوان قيس بن الملوخ، شرح ركاب عكاوي، ص ١٩٦.

^٢ ديوان قيس بن الملوخ، شرح ركاب عكاوي، ص ١٨٧.

^٣ ضيف، شوقي، التطور والتجديد في الشعر الأموي، (القاهرة: دار المعارف، د.ت.)، ص ٢٢٥.

من غيرة... وخاصة حين يتعرض شخص لسيدة يصف جمالها، فيزرع بذلك الحقد في قلوب أخواتها:^١

أَكْمَا يَنْعَتُنِي تُبْصِرُنِي عَمَّرَكُنَّ اللَّهُ أُمَ لَا يَقْتَصِدُ
فَتَضَاهِكَنَ وَقَدْ قُلْنَ لَهَا حَسَنٌ فِي كُلِّ عَيْنٍ مِنْ تَوَدَّ
حَسِداً حُمِّلْنُهُ مِنْ أَجْلِهَا وَقَدِيمًا كَانَ فِي النَّاسِ الْحَسَدُ

فعمر يتحدث هنا بلسان النساء ونفسيتهن وما يغمرهن من غيرة شديدة حين يتغنى شخص بجمال إحداهن وما لها من فتنة وإغراء^٢ كل ذلك يمدده فيه تربية أمه له وما تعودته من الجلوس مع المرأة في عصره، وأكبر الظن انعكاس العاطفة وشذوذها، فنحن لا نجد عند الشاعر الغزل المألوف الذي يُعني بوصف حبه وإنما نجد شاعراً يعني بوصف المرأة نفسها ووصف أحاسيسها وكأن غايته من ديوانه أن يصف المرأة وصفاً نفسياً، لم يكدهم عمر يتجاوز الثانية عشر من عمره حتى توفي أبوه فكفلة أمه وكان لتربية هذه السيدة تأثير عميق في نفسية عمر فقد نشأته نشأة كلها دلال وكان جميلاً وكانت تبالغ كعادة أمهات الولد الواحد في هيئته وزينته وعطره وكل ما يتصل به واستمر ذلك دأبه طول حياته،^٣ ولهذا فقد انعكست عاطفة الحب عنده وشذت هذا الشذوذ الذي حولته من عاشق إلى معشوق فاذا النساء هن اللاتي يطلبنه واذا هو الذي يدل عليهن ويختال على ما نحو ما نري في قوله:^٤

قَالَتْ لِتَرْبٍ لَهَا تُحَدِّثُهَا لِيَفْسِدَنَّ الطَّوَافُ فِي عَمْرِ
قَوْمِي تَصْدَى لَهُ لِيَعْرِفُنَا ثَمَ اغْمِزِيهْ يَا أُخْتِ فِي خَفَرٍ
قَالَتْ لَهَا قَدْ غَمَزْتَهُ فَأَبَى ثَمَ اسْبَطَرْتُ تَسْعَى عَلَى أَثَرِي

وهنا نلمس نوع من الإستعلاء على النساء في الحب بعكس ما كنا نشهده عند شعراء آخرين وهذه من ميزات شخصيته التي تكونت في حجر أمه ولم تتوفر لغيره أي لابد أن تتكرر جميع تلك الظروف التي أحاطت بعمر من جمال وهيئة ودلال وثناء وبيئة وكونه بنوع ما جليس النساء في منزل أمه أو مع غريض وغيره حتى يتكرر شاعر مثله.

^١ المرجع نفسه، ص ٢٢٩.

^٢ الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج ١، ص ٢٥٨.

^٣ الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج ١، ص ١٠٣.

^٤ السرطاوي، معاذ، دراسات في الأدب العربي، (الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٨٨م)، ص ١٤٥.

ويقول معاذ السرطاوي في كتابه معللاً هذا الإستعلاء: وفي تصويرنا لحياته وشخصيته ونفسيته نلمس أن الشاعر يعكس لنا نوعاً من التعويض فاذا كانت السياسة قد أهملته رغم شرفه ونسبه وراثته فقد وجد ضالته في هذا الفن ليتفوق فيه على غيره فهو يستعلي في حبه على النساء كتعويض لما فقدته من الإستعلاء في الحياة السياسية في ظل بني أمية وهذا يمكن أن يعزى لعقدة النقص أيضاً، هذه الصفة تنعكس من خلال جميع أشعاره الغزلية فهو لا يتذلل ولا يتشوق ولا يشكو من الصدد والهجران كبقية المحبين العاشقين بل على العكس من ذلك تماماً ترى النساء يعرضن له ويرقبنه ويتحدثن عنه ويطرين عليه وعلى صفاته،^١ ومما سبق يتضح من أحوالات عمر حسب ما يطلق عليه في تحاليل علم النفس النرجسية فالنرجسية مصطلح من مصطلحات التحليل النفسي وتعني حب الذات وقد يقال أنه تعشق الذات وصاحب هذه الشخصية شديد العجب بنفسه ولديه أوهام بقيمته ويعتبر أن من حقه أن تكون له امتيازات،^٢ وعلى هذا الأساس كان حال عمر فهو كان حريصاً على أن تتفوق شخصيته على الجميع فالظهور عنده رغبة وهو يعتز بنفسه كثيراً ويقدمها على غيرها في القصائد كلها فهو دائماً المعشوق كما ذكر والمطلوب من قبل النساء مهما علت منزلتهن حسباً وشرفاً ونسباً فهذه ذاتية مفرطة ونرجسية حادة قد يصاب بها الكثير ممن تتوفر لديهم عواملها.

ويمكننا أن نشير إلى شخصية أخرى قد تتشابه وشخصية عمر بن أبي ربيعة في الغزل والحب وهو ابن زيدون الأندلسي حيث كان وحيد والده أو بالأحرى وحيد أمه فانعكس هذا الأمر انعكاساً خاصاً في نفس الشاعر إلا أنه لم يكن على خبرة بنفسية النساء ولم يجالسهن كعمر. فهو أيضاً خضع للدلال الأنثوي وهذه العلاقة الخاصة مع أمه هي البذرة الأولى للنرجسية التي انغمست في قلبه، فطبعت الأثرة والعجب ولا سيما اذا عرفنا اشتهاره بالوسامة، ولعل انحدار ابن زيدون من سلالة الفقهاء ونشأته في أحضان جده كانا كفيلين بجعله مترفاً ووقوراً بيد أن طبيعته المرححة ونفسه الحساسة وطفولته الأنثوية المترفة فضلاً عن طبيعة عصره المتحلل التي مالت به إلى مباشرة اللهو ومعاقرة الراح واستباحة المتعة بعد أن هزته فنون الموسيقى والغناء فكانت حياته تراوح بين جده مثال الأنا العليا ووالدته مثال الأنا وكان تأثير الأم أقوى إذ نرى ابن زيدون ينظر إلى نفسه بعيني

^١ الحفني، عبد المنعم، موسوعة الطب النفسي، ج ٢، ص ٥٧٦.

^٢ أقدح، حسناء، "النرجسية وتجلياتها في غزل ابن زيدون"، مجلة جامعة دمشق، المجلد (٢٩)، العدد (١ و ٢)،

٢٠١٣م، ص ١٢٦.

أمه.^١ أما بالنسبة إلى موضوع الحب عند النرجسي أمثال ابن زيدون فهو دائماً المطلوب والمعشوق وتبدو نزعتة النرجسية في قوله:^٢

ولو صبا نحونا من علو مطلع
وبسبب أحاسيسه النرجسية يتحدث عن العشاق وما يفعله بهم العشق وكأنه لم يذق هو طعم
العشق ولا يعرفه:^٣
تالله لو حلف العشاق أنهم
موتى من الوجد- يوم البين- ما
حنثوا

قوم إذا هُجروا من بعد ما وُصلوا ماتوا فإن عاد من يهونه بُعثوا
ترى المحبين صرعى في عراضهم كفتية الكهف ما يدرون ما لبثوا
وكادت تنشأ علاقة بينه وبين ولادة بنت المستكفي حين قالت له في إحدى المرات:^٤
ترقب إذا جنّ الظلام زيارتي فإني رأيت الليل أكتم للسر
وبي منك ما لو كان بالشمس لم تُلح وبالبدر لم يطلع وبالليل لم يسر
وقد دفعه قولها إلى غروره بنفسه وردّ عليها بأبيات أقل حرارة ولم يرضها وساءته حين
طلب من جاريته أن تعيد لحناً كانت قد غنته فقطعت علاقتها به وهذا إن دلّ على شيء فهو دليل
على حبه النرجسي لولادة، فهو لم يستطع الاستحواذ على شعورها بسبب غروره ولأن حبه لذاته
واعترازه بكبريائه كان أكبر من حبه لها، ولأن ولادة أيضاً كانت تعاني من هذا التيه بسبب ظروفها
الاجتماعية حيث كان المعجبون يتهافون على مجالسها الأدبية علاوةً على حسنها ونسبها وجمالها
حيث كانت هي أيضاً تود أن تكون مطلوبة لدى ابن زيدون ولكن حبا لنفسها كان أقوى من حبا
له فلم ينشأ عشق حقيقي بينهما بسبب الأنا النرجسية.

وإذا عدنا إلى بدايات تكون النرجسية عند الإنسان وجدناها تبدأ بحب الأم لوليدها حباً
مفرطاً يجعل الطفل محباً لنفسه كما أحبه أمه وهذه المرحلة لا غنى عنها لكل إنسان خلال

^١ المرجع السابق، ص ١٢٨.

^٢ ابن زيدون، ديوان، دراسة عبدالله سنده، (بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٥ م)، ص ١٤٧.

^٣ ديوان ابن زيدون، دراسة عبدالله سنده، ص ١٧٦.

^٤ ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات، (القاهرة: دار المعارف، ٣، ١٩٨٠ م)، ص ٢٨٣.

مرحلة النمو الأولى ولكن بعض الأشخاص يستقرون فيها مدة طويلة وهنا تصبح النرجسية حالة مرضية.^١

الحب والشذوذ الجنسي

الحب في العصر الجاهلي بسبب بعض الظروف لم يظهر بحذافيره وفي العصر التالي تغيرت ملامح الغزلين بسبب تغير المجتمع والبيئة ثم في العصر العباسي ظهر نوع من الغزل الشاذ بالغلمان.

وبسبب كثرة الجواري والقيان اللائي دفعن المجتمع العباسي في بعض جوانبه إلى الفساد الخلقي، كن يطارحن بعض الشعراء أبيات العشق والصبابة... وطبيعي أن تسوء سيرتهن وتنفذ أبواب الغزل الإباحي... وكان طبيعياً أن يشيع الغزل الماجن في هذا العصر،^٢ وهكذا زمن بعد زمن توسعت العلاقات مع الغرب وحلت الثقافة الغربية مكان العربية وسرعان ما تبدلت إلى معايير يتبناها بها العرب ورموا آمال وسنن أجدادهم في أودية النسيان وانزلق الحب إلى اللذات والشهوات والشذوذ الجنسي والحب المثلي. فالصحف تطالعنا بأخباره كل يوم في عواصم الغرب، وتتناقل أخبار بعض الفنانين أمثال سيرة أوسكار وايلد أو أندريه جيد أو جان كوكتو و... دون تورع ولقد كثر ورود العلاقات والممارسات المثلية في الأعمال الأدبية والفنية القديمة في مختلف الحضارات ومنها الأدب العربي، وذكرت المثلية الجنسية في العديد من أشهر الأعمال الأدبية، وقد بدأ في العصر العباسي وكان أشهر الشعراء مثل أبي نواس يثني في قصائده كثيراً على الجمال الخنثوي.

النوستالوجيا أو الحنين إلى الوطن

يبدو أن الإنسان منذ بدأ يضرب في الأرض قد حمل بين جوانحه ضروباً من الإحساس بالغربة في بلاد لا تشاطره مشاعره وآلامه كما ينبغي أو لعلها إن شاطرته آلامه يبقى يشعر الحنين إلى مسقط رأسه، ويكفي هذا الشعور بالغربة لأن تفيض منه قريحة الشعراء لينشدوا ألواناً من الشعر يستدرّ عبرات السامعين والقراء فيتفاعلوا مع الشاعر وأحاسيسه^٣، اذن الإغتراب مصطلح شائع في شتى العلوم الإنسانية والنوستالوجيا أو الحنين إلى الوطن قد جاء في كتب علم النفس بأنه حنين إلى الماضي أو الطفولة أو الصبا وللماضي جمال ورونق يغلبان على معظم الناس أو أنه دليل سخط

^١ عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، (بيروت: دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٨٤م)، ص ٢٧٩.

^٢ ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦م)، ص ١٧٩.

^٣ فهي، ماهر حسن، "شعر الإغتراب في الأدب العربي"، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، المجلد (٢٥)، نوفمبر ١٩٧١م.

على حاضر مشحون بالكراهية، أو أن للشخص وشائج عاطفية بالأهل أو بواحد منهم على الأرجح فهو يهفو إليه لأنه يفتقد الراحة والطمأنينة والسلام وكانت جميعها له وقت أن كان مع أهل الذين كانا له مع مريديه وربما كان الحنين إلى الوطن رغبة في استعادة توافقات كانت للمرء يوماً ما وافتقدها مع تغيير نمط الحيات وأسلوبها^١، وليست ظاهرة الغربة جديدة على الشعر والأدب فقد ظهرت في طيات الشعر العربي وهي ظاهرة مرتبطة بالأنفس الإنسانية وما يعتريها من آلام الغربة ولكن ظهر لها مصطلحات ومسميات في شتى العلوم مثل علم الفلسفة والعلوم السياسية وعلم النفس والإجتماع أو حتى هناك إغتراب جغرافي، ولا يعدّ هذا الإغتراب جديداً بل إن تصنيفاته تعددت ومدلولاته تشعبت، وفي التراث الأدبي القديم نجد أن الشعر العربي حافل بنماذج من الإغتراب النفسي بأشكاله المختلفة سلباً وإيجاباً، ولعل أبرز مظهر لهذه الغربة وقوف الشعراء الجاهليين على الأطلال في مقدمات قصائدهم يندبون غربتهم بعد أن رحل أهلها عنها من ذلك مقدمة لبيد في معلقته حيث تقطعت الأسباب بينه وبين نوار^٢، وكان سكان البادية في العصر الجاهلي كثيرون الترحال وراء الماء والكأ بسبب قسوة البيئة، وأعقب هذا الترحال الكثير من الحسرات على الأمكنة المختلفة ونرى أشعارهم مليئة بمعاني الغربة من بعد هجرة الأحبة، وهذا امرؤ القيس فقد هام شريداً يبحث عن يعينه في استرداد ملك أبيه والأخذ بثأره حتى وصل إلى بلاد الروم وله أبيات تفيض باللوعة والأسى من الغربة:^٣

أجارتنا إن المزار قريب وإني مقيم ما أقام عسيب

أجارتنا إنا غريبان ها هنا وكل غريب للغريب نسيب

وقد شعر الكثير من الأدباء العرب في التاريخ بمعنى الإغتراب والبعد عن الوطن في المنفى أو السجن فاشتاقوا إلى الأمكنة التي تركوها والمنازل التي هجروها أو هُجِّروا منها وهكذا صارت المقدمة الطللية نهجاً تقليدياً استهلّ به الكثير من القصائد. فمثلاً أبو فراس الهمداني يسمع هديل حمامة على شجرة عالية قرب سجنه في بلاد الروم فيتذكر أهل والوطن ويقول:^٤

أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتا لوتشعرين بحالي

أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا تعالي أقاسمك الهموم تعالي

^١ الحفني، عبد المنعم، موسوعة الطب النفسي، ج ٢، ص ١١٥.

^٢ البستاني، فؤاد افرام، المجاني الحديثة، ج ١، ص ١٠٣.

^٣ الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج (٩)، ص ١٠١.

^٤ البستاني، فؤاد افرام، المجاني الحديثة، ج ٣، ص ٢٧٥.

وفي الأندلس تلك الديار التي عرفت بطبيعتها الخلافة نسمع عبدالرحمن الداخل من القرن الثاني الهجري يقول بعد أن نظر إلى نخلة فهاج شجنه وتذكر وطنه^١
 تبدّت لنا وسط الرصافة نخلة
 تناءت بأرض الغرب عن بلد النخل
 فقلّت شبيبي في التغرّب والنوى
 وطول التنائي عن بيتي وعن أهلي
 ومن قصائد الحنين والغربة ما أنشده المتنبي في بلاد فارس وقد أعجبه الطبيعة هناك
 واستحسن الحلة التي كست السهول في فصل الربيع^٢

مغاني الشعب طيباً في المغاني
 ولكنّ الفتى العربيّ فيها
 وعبر أبو تمام عن حنينه إلى أرضه وبيته وحبّه الأول^٣
 بمنزلة الربيع من الزمان
 غريب الوجه واليد واللسان

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى
 ما الحبُّ إلّا للحبيب الأول
 كم منزل في الأرض يألفه الفتى
 وحنينه أبداً لأوّل منزل
 ولسنا بصدد بيان أنواع الإغتراب وأسبابه ولكن نود الإشارة إلى أن على رغم كون الإغتراب قديماً
 قدم الإنسان لكنه في العصر الحاضر قد اتخذ في الدراسات الحديثة أبعاداً معقدة ومسميات
 معاصرة (النوستالوجيا) لم تكن رائجة في السابق.

العلاج النفسي بقراءة القصة على غرار رواية حكايات ألف ليلة وليلة

كان يا ما كان... في قديم الزمان في حكايات ألف ليلة وليلة ملك من ملوك (بني ساسان)، ملك
 باسم شهريار كان عادلاً، ولكنه تغير وصار عنيفاً ظالماً، والسبب خيانة زوجته له، وبعد هذه
 الواقعة صار لا يثق في أي امرأة، وصار يتزوج امرأة كل ليلة ثم يأمر سيافه بقتلها قبل أن يلوح
 الصباح، فهرب الناس ببناتهم إلى خارج مملكته ولم يبق هناك سوى بنت وزيره شهرزاد، ووافقت
 شهرزاد أن تتزوج الملك وهي على علم بحبه للانتقام من النساء، ولهذا فكرت في طريقة لإنقاذ
 بنات جيلها من الموت، فقررت أن تحكي كل ليلة قصة، وصار الملك ينصت إلى حكاياتها بشغف،
 وقبل أن يظهر الصباح كانت تكف عن الحديث ولم تكمل القصة، وهكذا لم يقتلها الملك لكي
 يسمع بقية قصتها، كلنا نعرف هذه الحكاية سمعناها وقرأناها أو شاهدناها على شاشات

^١ لطفي، حداد، أنتولوجيا الادب المهجري المعاصر، (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٤م)، ص ١٣.

^٢ البستاني، فؤاد افرام، المجاني الحديثة، ج ٣، ص ٢٦٥.

^٣ المرجع نفسه، ٣، ص ٩٩.

التليفزيون أو في قاعات السينما، وإذا نظرنا إليها بمنظار آخر حديث نستخلص أن مجموعة هذه القصص التراثية كانت تحوي أهداف ومضامين، وكانت شهريزاد على علم بهذه الحالة المرضية للملك فوجهت الحكايات في مسير معالجته، وجندت كل طاقتها في مجال ما يسمى اليوم طريقة العلاج بالقصة.

هذه الطريقة التي تسمى اليوم في الطب النفسي العلاج بالقصة أي العلاج بقراءة أو سرد القصة على طريقة رواية حكايات ألف ليلة وليلة والتي تسعى بطريقة ما إلى تنمية القدرات التخيلية في إطار الحكايات لمقاومة المشاكل العصبية استُخدمت من قبل في التراث الأدبي القديم. وكانت بمثابة مدرسة لعلماء النفس يحتذون بها اليوم، إن العلاج النفسي عن طريق الأدب أصبح اليوم يستخدم في الأمور التربوية والتعليمية.

ومن خلال القصة العلاجية يكون الهدف أن يطلع الأطفال على أحاسيسهم وأفكارهم ومن ثم يتعلمون طرق مواجهة مشاكلهم وآلامهم ثم يدركون أن الضعفاء لديهم السبل للنجاح والتوفيق، وأن الأبطال الأقوياء هم أيضاً معرضون لخوض المشاكل والصعوبات والمشقات ولكمهم سيتغلبون عليها كلها بالدراية والحكمة وحسن التصرف.

الخاتمة

التراث الأدبي العربي حافظه فكرية علمية غنية بمنجزات عصر مضى، ونحن اليوم في عصر مضطرب مليء بالمفاجآت والقفزات والأحوال النفسية الناتجة عن الحضارات، ومن البديهي أن تنعكس هذه التغيرات على نظرنا لما مضى، فكيف ننظر إلى هذا التراث؟ وكيف نستشف ما وراءه من خبايا انفعالية أو إجتماعية وما إلى ذلك. إن علينا أن نتفاهم مع التراث لأنه شخصيتنا جزء لا يتجزأ من حياتنا ولا يجب علينا أن نجمده أو نقدسه أو ننساه بل نجدد قراءته من فترة لفترة، فالتراث كله ليس في مستوى واحد والنظرات إليه ليست واحدة. ونستطيع أن ننظر إلى كثير من فحول الشعراء القدامى كأنهم حالات سيكوباتية أي حالات تدخل في عداد مرضى النفس، أي أننا نعيد قراءة التراث بمنهج علم النفس الحديث والطب النفسي، حيث أن الأديب والشاعر يقدم لنا من خلال أعماله تجليات حالته النفسية ونستطيع أن نضعه تحت مجهر الطب النفسي لتطبيقها مع الحالات النفسية الإيجابية أو السلبية.

١. فكان هناك شعراء أمثال بشار بن برد والحطيئة يكثر من الهجاء لأنهم يعانون من عقد نفسية كعقدة النقص، وشعراء وصفوا الخمر وتعاطوا الخمر كنوع من التمرد النفسي على أوضاعهم الاجتماعية المضطربة.
٢. ونظرية تلقي الشعر من القوى الغيبية والإعتقاد بها هي مسألة قديمة قدم الشعر، وهذا ما يمكن تنظيره مع بعض الأسباب البيولوجية والنفسية المحيطية والحسية اليوم وقد تكون هلاوس تعكس حاجات الشخص النفسية.
٣. أما بالنسبة إلى كلام الشعراء حول الحب فنستطيع أن نستشف ظواهر نفسية عديدة والتي تسمى اليوم بأسماء عصرية كالنرجسية، وهذا ما كان يعاني منه شعراء أمثال عمر بن أبي ربيعة وابن زيدون أو نستطيع أن نكتشف حالات التفرد مع الذات والوحدة أو امتزاج الحب والموت أو ما يسمى بالرومانتيكية في الحب عند شعراء تحدثوا عن مرض الحب أمثال قيس بن الملوح وعروة بن حزام وجميل بن معمر و... وحالات الشذوذ الجنسي والمثلية التي تطالعا بها الأخبار الغربية في عصرنا الحالي كانت تسمى في التراث الشعري القديم بغزل الغلمان أو الغزل المخنث.
٤. أما ما يقال له اليوم بالنوستالوجيا في قواميس علم النفس فهو قديم قدم الإنسان حيث ظل ينشئ الشعر في كل زمان ومكان ويتحدث عن شعوره بالغربة والإغتراب والتراث العربي القديم زاخر بتلك الحالات.
٥. وفي التراث الأدبي العربي القديم يمكننا أن نجد بعض الأمور التربوية العلمية كالمعالجة بالقصة كما في رواية ألف ليلة وليلة. اذن فالعلاقة بين الأدب وعلم النفس نستطيع أن نستخرجه من تضاعيف التراث الأدبي العربي القديم ونشكله على غرار المقاييس العصرية. ولا بد ألا ننسى أن هذه الظواهر النفسية التي تسمى اليوم بمسميات علمية أو طبية نفسية كانت في طيات التراث الأدبي العربي القديم ولكن غير معروفة بهذه الأسماء العلمية أما الآن فيمكننا أن نصنفها في إطارها الخاصة حسب نظرتنا لها.

موقف الاستشراق التقليدي من الشعر العربي

أستاذ دكتور محمد ربيع
عميد كلية الآداب- جامعة جرش- الأردن

ملخص البحث

يتطرق بعض الباحثين العرب فيرمي المستشرقين بكل نقيصة، يصفهم بالتعصب والعداء والهوى وأي أعناق النصوص وتزييف الحقائق وتهويل العثرات. في حين يذهب فريق آخر إلى أن للمستشرقين فضلاً كبيراً لا يمكن إنكاره حتى "إن كثيراً من نصوص النقد العربي القديم لم تعرف إلا بنشراتهم، ولا يمكن مناقشتها أو مناقشة كثير من قضايا هذا النقد بعامة، دون أن نأخذ في الحسبان آراءهم فيها أو قراءاتهم لها"^١ ولكل فريق حجته التي يتذرع بها. وبعيداً عن استقصاء دوافع الاستشراق وحقول اهتماماته، نجد كثيراً من المستشرقين قد درسوا الأدب العربي وفق مناهج علمية معاصرة، متسلحين بكثير من انجازات علوم اللغة والنحو والعروض والتاريخ وتحقيق النصوص ومعارف أخرى تتعلق بما حول النص والقشرة الخارجية، التي يتشكل منها سطحه فقدموا لنا معلومات قيمة في مجال البحث، غير أنهم حين يحاولون استكشاف الشعريات.. أي الشروط التي تجعل من النص شعراً فإنهم يتعثرون ولا يقدمون في الغالب إلا نثاراً من المعلومات العامة والمتفرقة التي ينصرف أغلبها بعيداً عن جوهر العملية الشعرية وأساليب تشكّلها ووسائط تحولها. ولا شك في صعوبة متابعة جهود المستشرقين في هذا المجال لتنوع ملاحظاتهم واتساع إشاراتهم.. لكنني سأحاول هنا تلمس أبرز الخطوط العامة التي تتشكل منها الرؤية الاستشراقية التقليدية للشعر العربي ضمن جدلية (الأنا والآخر) لأتابع هنا "الأنا" من خلال الآخر أو صورة تراثنا الشعري كما بدت فينتاجات المستشرقين الكلاسيكيين.

المقدمة

^١ - فصول، المجلد السادس، العدد الثاني، ١٩٨٦، ص ١١.

يتطرف بعض الباحثين العرب فيرمي المستشرقين بكل نقيصة، يصفهم بالتعصب والعداء والهوى ولي أعناق النصوص وتزييف الحقائق وتهويل العثرات. في حين يذهب فريق آخر إلى أن للمستشرقين فضلاً كبيراً لا يمكن إنكاره حتى "أن كثيراً من نصوص النقد العربي القديم لم تُعرف إلا بنشراهم، ولا يمكن مناقشتها أو مناقشة كثير من قضايا هذا النقد بعامة، دون أن نأخذ في الحسبان آراءهم فيها أو قراءاتهم لها"، ولكل فريق حجته التي يتذرع بها. وبعيداً عن استقصاء دوافع الاستشراق وحقول اهتماماته، نجد كثيراً من المستشرقين قد درسوا الأدب العربي وفق مناهج علمية معاصرة، متسلحين بكثير من إنجازات علوم اللغة والنحو والعروض والتاريخ وتحقيق النصوص ومعارف أخرى تتعلق بما حول النص والقشرة الخارجية التي يتشكل منها سطحه، فقدموا لنا معلومات قيمة في مجال البحث، غير أنهم حين يحاولون استكشاف الشعريات... إي الشروط التي تجعل من النص شعراً فإنهم يتعثرون ولا يقدمون في الغالب إلا نثاراً من المعلومات العامة والمتفرقة التي ينصرف أغلبها بعيداً عن جوهر العملية الشعرية وأساليب تشكيلها ووسائل تحولها. ولا شك في صعوبة متابعة جهود المستشرقين في هذا المجال لتنوع ملاحظاتهم واتساع إشاراتهم.. لكنني سأحاول هنا تلمس أبرز الخطوط العامة التي تتشكل منها الرؤية الاستشراقية التقليدية للشعر العربي ضمن جدلية (الأنا والآخر) لأتابع هنا "الأنا" من خلال الآخر أو صورة تراثنا الشعري كما بدت في نتاجات المستشرقين الكلاسيكيين.

المستشرقون والشعر العربي

لقد نظر هؤلاء إلى الشعر العربي بوصفه وثيقة تاريخية لمعرفة حياة العرب وشؤونهم الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مركزين على غربة النصوص وتصنيفها، ونقد رواتها، ومدى تمثلها العصر الذي قيلت فيه، ولا شك في أن هؤلاء المستشرقين كانوا يمتلكون إمكانات ثقافية واسعة في التاريخ واللغة والعروض والنحو والبلاغة، ويستخدمون مناهج علمية في التحليل... لكنهم غالباً ما يركزون على الأفكار والمضامين ويتبعون مساراتها، وقلما ينشغلون بجماليات النصوص وخصائصها الفنية المتفردة.. ينظرون إلى القصيدة شكلاً مستقلاً، ومضموناً مستقلاً، ويحكمون كل واحد معزولاً عن الآخر. وكثيراً ما يعمدون إلى الأحكام العامة والآراء المتداولة. يقول كارلو نالينو في معرض حديثه عن الشاعر النابغة الذبياني: "ولكن الذي فاز في قريضه بالرتبة العليا من شعراء ملوك الحيرة وغسان، وكان من أبرز المبرزين في ميدان الشعر، هو النابغة الذبياني، فقدمه بعض

أهل الأدب والشعر على امرئ القيس، وقالوا إنه أوضح الشعراء القدامى معنى وأبعدهم غاية وأكثرهم فائدة^١.

لم يطلق هنا إلا أحكاماً انطباعية عامة، وحين أراد أن يعلق على بيتي متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك:

وكنا كندماني جذيمة حقة
من الدهر حتى قيل لن يتصدعا
فلما تفرقنا كأني ومالكاً
لطول اجتماع لم نبت ليلة معا

لم يجد أمامه إلا هذه الكلمات: "أشعاراً تثير الأشجان وتقذح شرر النيران، فضربت الشعراء الأمثال به وبأخيه مالك"^٢ وهي كما هو واضح كلمات إنشائية عامة، تفتقر إلى الدقة والتحديد. ويتعسف جوستاف فون غرنباوم حين يتهم النظرية الأدبية عند العرب بالانشغال بالزخرفة والتزويق اللفظي يقول: وفي الشعر العربي يعد الجمال حلية يضيفها من يعالج دواعي القول حين يشاء. وكل النظرية الأدبية عند العرب تستند عملياً إلى هذا الاعتقاد، فالمحتوى أو ما يسمى المعاني يرى شيئاً قائماً بذاته، ويمكن أن يعرض بأساليب مختلفة^٣.

ويذهب بروكلمان إلى مثل هذا في معرض حديثه عن الشاعر العربي القديم يقول: "ولم يكتف الشاعر من أجل التأثير على مستمعيه بالتوسع في استخدام الثروة اللغوية التي يكثر أن تكون من الغريب أو الإبعاد في التشبيهات، بانتقاء الصور التي لا تنبدر إلى الأذهان، بل كان لا يستهين أيضاً باستعمال المؤثرات الصوتية المعتمدة على الرنين والموسيقى اللفظية إلى جانب ما يلتزم من وحدة الشكل والقافية^٤. لا تجد في أغلب ما تقرأ إلا آراء عامة، ومتابعات لتقنيات شكلية معزولة عن بنية القصائد العربية، تتحقق غالباً في مظهرها الخارجي، يقول هاملتون جب: "ثم يأتي

^١ بروكلمان، كارل، تاريخ الآداب العربي، (مصر: دار المعارف، ط٢، ١٩٧٠م)، ص ٨٤ - ٨٥.

^٢ بروكلمان، المرجع السابق، ص ١٠٩.

^٣ المرجع السابق، ص ٨٥.

التزويق اللفظي ليزيد في التأثير ولا حاجة للمرء أن يحوز أي معرفة باللغة العربية ليقدّر الانفعال البدني الذي يثيره وصفه التشبيهات؟.

ويقول بروكلمان "كان الشاعر العربي وإلى عصر متأخر يصنع مجده ويجذب الأنظار إليه بالملاحظة الصائبة والتشبيه القوي".^١

وإلى مثل هذا ذهب أغناطيوس في معرض حديثه عن ابن هانئ الأندلسي بقوله "ولكن شعره كشعر غيره من الشعراء يمتاز بالميل إلى تنميق الألفاظ أكثر مما يهتم بالمحتوى الشعري، ولهذا نلاحظ فيه تلك القعقعة التي أشار إليها أبو العلاء بأسلوبه اللاذع"^٢ ويعد كتاب "أبو الطيب المتنبي" لبلاشير خطوة متقدمة في هذا الاتجاه، لكونه حاول أن يقدم لنا رؤية داخلية إلى النص، لكن هذه الرؤية تقوم على الفصل بين الوحدات، والنظرة الجزئية إلى الأساليب، فضلاً عن تعسف في تمزيق النص إلى شكل ومضمون.

إن بلاشير يطوّح بكثير من قصائد المتنبي من خلال موقف معين من مضامينه، يقول معلقاً على بعض أفكاره "إننا لا نشعر إلا بالملل والاشمئزاز عند قراءة هذه المواضيع المتنفخة الرتيبة ذات الخواء العجيب من الأفكار"^٣ وكثيراً ما يرمي المتنبي بصفة المبالغة والتهويل، بل إنه ليعيب أغلب تقنياته الأسلوبية، واصفاً استعاراته بأنها "منفوخة" وأنه مولع في تطويق البيت بأساليب التكرار والجناس اللفظي وتزايد الإيقاع باستعمال الترصيع كقول المتنبي:

ما كنت أحسب قبل دفنك في الثرى
أن الكواكب في التراب تغور

^١ المرجع السابق، ص ٥٧.

^٢ كراتشكوفسكي، دراسات في تاريخ الأدب العربي، ترجمة: محمد المعصراني، (موسكو: دار النشر موسكو، ١٩٦٥م)، ص ١٠٧.

^٣ أبو الطيب المتنبي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٥م)، ص ٥٨٠.

وهو أحياناً يرى أن بعض أشعاره "ارتفعت مرات عديدة إلى عظمة ملحمة لا نجد في الشعر العربي مثيلاً لها قبله، غير أنه استعمل بخاصة دقائق ومهارات فنه كلها، وحيل مهنته كلها ليوسع بعد هذا موضوعاً وحيداً ألا وهو تمجيد عظمة أمير شامي صغير"^١ ويقول في موضع آخر "إنه ليس في كثير من قصائد المتنبي طابع أي رمز ولا سمة أي فنان أصيل، إنه شاعر بلاط من النوع الجيد، لطيف حيناً ولكنه متكلف دوماً، ومتصنع ومتعمل، فضلاً عن أنه غاية في الرتبة"^٢.

ويلخص شاخت موقف أغلب المستشرقين من الشعر العربي من خلال مقارنته بالشعر الفارسي والشعر التركي، يقول: "وإذا قارنا ذلك بالشعر العربي، فإنه يمكن القول إن الشعر الفارسي وما يتصل به من الشعر التركي يركزان بصورة كبيرة على المحتوى والفكر، غير أنه كان أقل من الشعر العربي بكثير في اعتماده على هذه اللغة الرفيعة من أجل تحقيق ما يهدف إليه من تأثير في النفوس"^٣.

وفي هذا الكثير من التجني والنظرة القاصرة. حيث استطاع هذا الشعر و شعر المتنبي بخاصة من أن يحمل أعقد الرؤى، وأخصب التجارب. وظلت الحكمة في شعره حارة متوهجة قادرة على التجاوز والامتداد خارج حدود زمنها ومكانها... صحيح أنه ينشغل أحياناً بالزخرفة والتنميق... ولكن ذلك لا يأتي إلا في نطاق محدود... وغالباً ما تأتي إيقاعاته الصائتة مفجرة مجرة من الدلالات والإشارات.

وقد ذهب جوستاف جرونباوم أيضاً إلى أن الشعر العربي منشغل بالشكل العام أكثر من انشغاله بذاته وشخصه: "إن الشعر العربي كان أمر صناعة قبل كل شيء، وكانت أبرز ميزاته في نظرهم مدى مطابقتها للشكل المقرر وليس كفاية في التعبير عن الذات" هذه تهمة أخرى... الانشغال بالعام على حساب الذات... يؤكد هذا الموقف أندري ميكال حين يقول: "فأهمية التعبير الغنائي للفرد فيه أقل، وهي في نهاية الأمر أقل بروزاً من التعبير عن المجتمع".

^١ المرجع السابق، ص ٣٣٢.

^٢ المرجع السابق، ص ٥٧٤.

^٣ شاخت، جوزيف. و بوزورث، كليفورد، تراث الإسلام، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٧٨م)، ص ١٦٣.

ويكرر جوستاف تهمة انشغال الشاعر العربي بالخارج على حساب داخله، يقول "وربما كان أقرب إلى الدقة أن تقول إن الشاعر يستمتع في رسم العالم الخارجي بقسط من الحرية أكبر منه في تصويره لعاطفته" كما يؤكد أيضاً انشغال الشاعر العربي بالتفاصيل على حساب الكليات، يقول:

"وكان الميل إلى التفاصيل يستأثر بانتباه العربي، وإنه ليؤديها في حدة ونفاذ لا سبيل إلى محاكاته، ولكن وحدة الإنسان في مجموعها كانت تفلت في الأعم الأغلب" بل إن فان جيلدر يتخذ موقفاً متطرفاً حين يقول: "فالزخارف الأسلوبية يبحث عنها لذاتها" وإذا رأينا بعض المستشرقين يمدحون شاعراً أو يرفعون قصيدة فإنهم في الغالب يتأثرون بآراء النقاد العرب القدامى ولا يقدمون أي جديد في هذا الباب، قصارى ما يقدمونه أقوال مكررة وعبارات تداولها كثير من الباحثين العرب يقول أندري ميكال "يجدر أن لا نحكم على هذا الشعر حسب مقاييسنا" ويقول عن حسان بن ثابت "يعتبر الناطق باسم الإسلام في بدايته غير أنه لم يزل مرتبطاً بالسنة القديمة ارتباطاً وثيقاً وهذه أحكام صدرت أولاً عن النقاد العرب قبل أن تنتقل إلى أفواه المستشرقين كما لا يخفى، يقول أيضاً جالس بلات: "لعل القارئ ينتظر مني أن أبدي رأيي في شعر ابن شهيد وأن أعرب عن استحساني أو استقباحي هذا النظام الذي لا تدرك صعوباته تارة وتثير الإعجاب أصالته تارة أخرى، ولكنني سأقتصر على ذكر الأبيات التي استحسنتها النقاد، ذاهباً إلى أن مثل هذه الأبيات لو لم يقل ابن شهيد غيرها لكفت دليلاً على نبوغه وسبباً لتخليد ذكره".^١

ويتابع أغناطيوس كراتشكوفسكي النقاد العرب القدامى في تقييم شاعرية المتنبي وأبي العلاء المعري يقول: "وهنا لا بد أن نقول، مع نقاده من أبناء جلدته، إنه والمتنبي لا يعدان شاعرين بل فيلسوفين كتبوا فلسفتهما بالشعر. فالمفكر يجد غالباً في شعر أبي العلاء غذاء لنفسه أكثر مما يجد ناقد الجمال أو مؤرخ الشعر".^٢

ويتابع هنري برلاين آراء النقاد العرب القدامى في الموقف من شعر أبي العلاء المعري، يقول: "ويعتبر أبو العلاء من الشعراء العظام الممتازين، وبهذا الاعتبار يدخل في عداد الفلاسفة، وذلك لأن الشاعر العظيم يجب أن يكون فيلسوفاً أيضاً فالعبقريّة الشعريّة والفلسفة توأمان، غير أنه لم يشأ أن يخرج لنا فلسفة منظمة كاملة البناء" ويتابع غارسيا غومس آراء نقادنا القدامى في شعر المتنبي "وسر قوة شعر المتنبي هذه الحكمة العميقة التي ضمنها شعره، وذلك القالب الغنائي

^١ الأندلسي، ابن شهيد، الديوان، تحقيق: يعقوب زكي، (القاهر: دار الكشوف، ١٩٦٣م)، ص ١٤.

^٢ كراتشكوفسكي، المرجع السابق، ص ٢٢.

الفلسفي الذي صاغ أبياته فيه" غير أنه يستدرك عليه قائلاً " وهذا لا يمنعنا من القول بأن صياغة شعره الرائعة قد تضم أفكاراً عادية شائعة".

وقد تصادف رأياً جريئاً هنا أو هناك، كالرأي الذي ذهب إليه البروفسور نيولد نكلسن، وهو يتحدث عن أبي نواس "إنه كان شاعراً عظيماً يقف في نظر أفضل النقاد وأصحاب الرأي فوق مستوى جميع من جاء قبله أو بعده بما فهم المتنبي"^١ كذلك تابع كارلو نالينو آراء النقاد العرب في حديثه عن خصائص الشعر الجاهلي الذي "يجمع دقة العبارة إلى دقة الإشارة ومتانة التراكيب إلى رشاقة الأساليب" ويتابعهم أيضاً في أن "الذين أدركوا أسى منزلة في الشعر العربي في أيام بني أمية ثلاثة: الأخطل والفرزدق وجبرير"

فضلاً عن أن أغلب المستشرقين يهتمون الشعر العربي بضعف ملكة الخيال المبدع، وبغض النظر عن الاستثناءات القليلة التي تتعاطف مع هذا الشاعر أو ذاك، فإن أغلب أصحاب هذا الاتجاه يؤكدون أن الشعرية العربية في عصورها الكلاسيكية تقوم أصلاً على مبدأ الفصل بين الشكل والمضمون، فحيث يوجد شكل براق قائم على الصنعة والزخرفة والتنسيق وجماليات التشبيه القصير والاستعارة الخاطفة المجتلبة غالباً من مشاهد الواقع المؤلف أو رصيد الذاكرة بعيداً عن فاعلية الخيال، يوجد من الجهة الأخرى مضمون جاهز معد سلفاً ليس فيه هموم إنسانية شاملة أو رؤى فلسفية عميقة، أو تساؤلات وجودية كبرى.

كثير من الشعر العربي طبقاً لرأي المستشرقين مدان لكونه يتحرك في أفق محدود. من الفخر الزائف والشتائم المزدولة تتضخم فيه الذات أحياناً إلى حد الورم أو تتضاءل في حركة المجموع حتى لا تكاد تبين. كثير من هذا الشعر منظومات تتوالى فيها القوالب الجاهزة، والصيغ العامة المستهلكة مثقل بالزخارف الشكلية والمحسنات البديعية التي تسقط على جسد النصوص محققة متعة شكلية فارغة.

إن الملاحظ على أغلب تصوراتهم النقدية التي تعرضت للشعر العربي انكماش الذوق وانحسار الحس الجمالي.

قال بهذا الرأي مارون عبود في مقالة "المجترون" "أما هؤلاء المستشرقون فلا أراهم يفهمون لباب الأدب العربي فهماً صحيحاً، بل يفهمون تأريخه، وتفهم تأريخ الأدب غير تمحيص نصوصه،

^١ ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العباسي، (القاهرة: دارالمعارف، ط١، ١٩٦٧م)، ص٦٦.

فترجموا الشعر العربي إلى لغتهم كما فهموه، ونظروا إلى ما قال الشاعر لا إلى كيف قال، ففاتهم جمال التعبير ولم يأبهوا للموسيقى، كأنما الشعر يقوم بمعناه دون مبناه. فجاءت تراجمهم متشابهة الصور متماثلة، لأنهم فهموها فهماً سطحياً^١.

وإلى مثل ذلك ذهب أحمد هيكل في معرض حديثه عن بعض دراسات المستشرقين حين قال "إنها تنجح إلى السرعة والاهتمام بالأمور البارزة فحسب، فليس فيها أناة البحث المفصل الذي يقف عند الدقائق والذي يعني بالأسباب البعيدة والتفاصيل المكملة لدقة ملامح الصورة... " ثم يقول إن أغلب بحوثهم قد تفيد المتعلم المتأدب غير أنها قلما تفيد المتخصص فضلاً عما في آرائهم من تشابه وتكرار.

ويقول عمر فروخ: "إن المستشرق أو المستغرب مهما يكن قديراً في معرفة اللغة العربية فإنه لا يمكن أن يكون له من الحس اللغوي ما للعالم العربي الأصيل". إن التعرف على شعرية النص أمر يحتاج إلى خبرة ومهارة واستعداد ذوقي قد لا يتحقق في المتخصصين من أهل لغتنا العربية، فما بالك في نفر على الرغم من دقة مناهجهم وحرصهم وتنوع معارفهم- ظلت مجسات التذوق لديهم ضعيفة... وهذه الشعرية التي تحاول أن تقبض على جمرة الإبداع عبر شروط التحول الدلالي والإيقاعي لا يمكن أن تُضبط بحدود وقوانين صارمة يمكن السيطرة عليها بالعلم وحده.. إنها تشكلات تنزلق من شكل إلى آخر.. قد تتحقق أحياناً في الفجوة ومسافة التوتر، وقد تتحقق في المفارقة وأساليب المجاز، وقد تتحقق في أمر آخر خفي وغامض لا يمكن اكتشافه إلا لناقد تتعدى خبراته الأصول المعرفية والمنطلقات الفلسفية ومعرفة المناهج النقدية إلى الذوق والموهبة والاستعداد...

الخاتمة

لقد ظل جمال الشعر العربي أمام المستشرقين غائماً قلماً يبين... لأن اكتشاف مناطق الشعر لا يعتمد على معارف لغوية وعروضية ونحوية وبلاغية فحسب، وإنما يعتمد في الأساس على قدرات أخرى تتعلق بموهبة الاختراق والكشف.. وهذا ما لم أجده في أغلب كتابات نقادنا العرب... فكيف يمكن التماسه في كتابات المستشرقين التقليديين؟

^١ عبود، مارون، مجددون ومجترون، (بيروت: دار مارون عبود، ١٩٧٩م) ص ٣٠.

الرمزية والكناية مقارنة مفاهيمية

الدكتور محمد علي عمر شيدو

جامعة جالا الإسلامية-جنوب تايلاند

ملخص البحث

يصبو هذا المقال إلى دراسة مفهوم الرمزية عند العرب والغرب مبيّناً قيمتها التعبيرية وملاحظها الفنيّة ومجالات استعمالها، كما يدرس الكناية مفهوماً وأسلوباً ومنزلة، ويتطرق إلى التقارب أو التباين الحاصل بينهما، ويستعرض أسباب استخدام الأسلوب الرّمزي أو الكنائي، والمزايا الخاصة التي ينفرد بها كلّ من المفهومين. ولإجراء هذه الدّراسة يتبع الباحث المنهج التاريخي: من أجل التأريخ للرمزية والكناية كظاهرة لغوية، ولرصد واقع استعمالها عبر المراحل والعصور، ويتبنّى المنهج المقارن للمقارنة بين مفهومي الرمزية والكناية بغية الكشف عما بينهما من تقارب أو تباين، مختتماً مقالته بالنتائج والمقترحات.

المقدمة

إذا كان التعبير غير المباشر يمنح المراد عمقاً في المعنى وروعة في التصوير، ويكسبه جمالاً وبهاءً. فإنّ الرمزية والكناية يشتركان في هذه الصفة ويتضمنان إichاءات لطيفة تستدعي توسيع الخيال وقراءة ما تكتنفه الكلمات من إشارات عبر الحُدس والتقدير وفك طلاسمها، وهو ما يضيف على المعنى تشويقاً، ويعظّم من قدره ويعدّد احتمالاته. ومن هنا شَمّر الباحث لإجراء دراسة مقارباتية بين الرمزية والكناية. فمصطلح الرمزية من المصطلحات الجديدة التي رافقت تطور الأدب العربي الحديث، وارتبط بأحد مذاهبه، بيد أن وجوده في التراث العربي القديم أثار كثيراً من الجدل، وأجريت حوله دراسات عديدة، فمن الباحثين من يرى أن مصطلح الرمزية جديد اسماً ومضموناً، ومنهم من يؤمن بأنّ المصطلح جديد لكن استخداماته في التراث العربي قديمة، ومنهم من تمسك بوجود الاثنين معاً، الاسم والمضمون في التراث الثقافي التليد. بينما ظل مصطلح الكناية مصطلح عريق قابل للتجدد واستيعاب مصطلحات أخرى حديثة قد تتقارب معه في التعبير. ويركّز الباحث هنا على التقارب الحاصل بينهما كإبراز المعاني المعقولة في صورة المحسوسة، والتشاكل المجازي القائم بينهما، إضافة إلى بعض التباينات من بينها ما قام به الرمزيون من منح دلالات رمزية معينة للألوان والروائح والأصوات ترافقها دائماً... وغيرها.

مفهوم الرمز والرمزية عند العرب والغرب

تكاد جلّ المعاجم العربيّة تتفق على أنّ مادة (الرَّمْز) في اللغة تعني كلّ ما أُشْرَتْ إليه مما يُبانُ بلفظ، بأيّ شيء أُشْرَتْ إليه، بيد أو بعين، أو بحاجبين، أو بشفتين أو بفم، أو بلسان، أو برأس، أو بهمس.^١ وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السّلام: {قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا زَمْزًا} [آل عمران: ٤١]، يروي الطبري، أنّ زكريا عليه السّلام، سأل ربّه -بعد أن شافهت الملائكة إياه بالبشارة ببحي- ما يبيّن له حقيقة البشارة، وأنها من عند الله، وليست من هفوته، وخطأ قيله ومسألته. قائلاً: {رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً} [آل عمران: ٤١] فجعل الله آيته أن لا يقدر على الكلام إلا ما أوماً وأشار. {قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا زَمْزًا} [آل عمران: ٤١]، أي إلاّ بالإشارة، والإيماء بالشّفتين والحاجب أو الكتّابة.^٢ ومن استخدامات القرآن للرمز، حكايته عن الجمادات "يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَ فَأَقَامَهُ" [الكهف: ٧٧]^٣ وهو إسناد الفعل الخاص بالإنسان إلى جماد، مما يعني أن هذه الإرادة المذكورة في الآية ليست إرادة حقيقية، بل هي رمز، وإشارة لحالة الجدار المائل إلى السقوط.

ويذكر الجاحظ نوعين من الإشارة، وصف أولاهما بأنّه المفهوم القريب، وهو: رفع الحواجب، وكسر الأجفان، ولّي الشّفاة وتحريك الأعناق، وقبض جلدة الوجه. بينما وصف ثانيهما، بأنّه المفهوم البعيد، وهو التفاهم بالخطوط والكتب.^٤

ويتضح مما سبق أنّ مادة (الرَّمْز) ترادف لغويّاً الإشارة في كثير من الأحيان، وتشمل كلّ وسيلة تدلّ على المشار إليه دون استعمال اللّسان. ويدخل تحتها كثيرٌ مما يعرف حالياً بلغة الجسد، كتعبيرات الوجه، ونظرات العين، وغمزاتها، وتحريك الحاجبين والشّفتين، وحركات الذراعين والأرجل، وإيماءات الأيدي والأصابع، وإظهار اللّسان، وهزّ الرأس والكتفين، وغيرها من الرموز بما فيها الحروف والخطوط. غير أنّ هناك من فرق بين الإشارة والرّمز كما يرى ابن أبي الأصبع المصري، فالرمز عنده هو أن يريد المتكلّم إخفاء أمر ما في كلامه، مع إرادته إفهام المخاطب

^١ ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م)، ج ٣، ص ١٧٢٧. والجوهرى، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، (بيروت: دار العلم للملايين، ط ٤، ١٩٨٧م)، ج ٢، ص ٨٨.

^٢ ابن جرير الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق محمود شاكر، (القاهرة: مكتبة ابن تيمية، ط ٢، د. ت.)، ج ٦، ص ٣٨٥.

^٣ أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي، مقامات ابن الجوزي، تحقيق: محمد نغش، (القاهرة: دار فوزي، ١٩٨٠م)، ص ٢.

^٤ الجاحظ، عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، (القاهرة: مكتبة مصطفى البابي، ط ٢، ١٩٦٥م)، ج ١، ص ٤٨.

ما أخفاه، فيرمز له في ضمنه رمزاً يهتدي به إلى طريق استخراج ما أخفاه في كلامه. أما الإشارة فهي أخفى من خفاء الرمز، بحيث لا يكاد يعرفه إلا أحذق النَّاس^١ وكذلك تورّد أُمّية حمدان رأي من ذهب إلى أنّ الإشارة جزء من عالم الوجود المادي، لارتباطها بشيء معيّن تشير إليه على نحو ثابت، بينما الرمز جزء من عالم المعنى الإنساني، إذ هو عام الانطباق يوحى بأكثر من شيء، وهو متحرك ومتنقل ومتنوع^٢.

ومن معاني كلمة (رمز) اللغوية عند الغرب ما نقله السحمدى عن آمنة بعللي قائلة: إنّ كلمة (رمز) كانت تعني في اليونانية: قطعة من فخار، أو خزف تُقدّم للزائر دليلاً على حسن الضيافة والكرم، وللتعارف. وقبل أن تأخذ هذا المعنى الاجتماعي المشتق من الفعل اليوناني Jeterensembel كانت تعني: اشتراك شيئين في مجرى واحد، أي الرامز والمرموز، أو الإشارة والمشار إليه^٣.

أما اصطلاحاً: فإنّ الرمز هو صورة تعبّر عن شيء مجرد أي أنّه يشير إلى فكرة أو معنى من المعاني ويرتبط بعلاقة طبيعية مع ما يرمز إليه، تقوم على التشابه بين محتوى الرموز وخصائصها وبين المعنى المجرد الذي يرمز إليه؛ مثال: الأسد رمز للشجاعة، والميزان رمز للعدالة، والدائرة رمز للأبدية. وينقل الجندي من يونج: بأنّ الرمز وسيلة إدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، وهو بديل من شيء يصعب، أو يستحيل تناوله في ذاته^٤. ويعرّف جلال عبد الله الرمز على أنّه اللفظ القليل المشتمل على معان كثيرة بإيماء إليه أو لمحة تدلّ عليها. ووفق هذا التعريف نُقل الرمز من معناه الحسي اللغوي إلى مصطلح أدبي: إذ تطلق الإشارة -وهي الرمز- على الإيجاز، معزراً رأيّه بما جاء في كتاب نقد الشّعْر في وصف البلاغة بأنّها لمحة دالة، كإشارة المتكلم إلى المعاني الكثيرة بلفظ قليل يشبه الدلالة بإشارة اليد^٥.

أما مصطلح الرمزية، فإنّه لم يرد -حسب علم الباحث- في التراث العربي القديم كما هو متعارف عليه حالياً، بل بدأ بروزه مع قدوم المنتجات الفكرية الغربية إلى العالم العربي في القرن التاسع عشر الميلادي. ومن هنا اتخذت الرمزية معنيين: معنى: عام، وهو اعتقاد بوجود مجموعة

^١ المصري، ابن أبي الأصبع، يديع القرآن، تحقيق حفي محمد شرف، (القاهرة: نهضة مصر، ١٩٥٧م)، ص ٣٢١.

^٢ حمدان، أُمّية، الرمزية والرومانتيكية في الشّعْر اللبناني (بيروت: دار الرشيد، ١٩٨١م) ص ٢٦.

^٣ بركاتي، السحمدى، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين مهبوبي، رسالة الماجستير غير منشورة، (الجزائر: جامعة العقيد الحاج لخضر-باتنة، ٢٠٠٩م)، ص ١٨.

^٤ الجندي، درويش، الرمزية في الأدب العربي (القاهرة: نهضة مصر، د.ت)، ص ١٠٢.

^٥ عبد الله، جلال، الرمز في الشّعْر العربي (العراق: مجلة ديالي، ٥٢٤، ٢٠١١م)، ص ٤.

من الرموز قادرة على التعبير عن الأحداث والعقائد،^١ وهذا ما يؤكده فائز علي، حيث قال: إنَّ الرّمزيين ينكرون التعبير الصريح، ويلجئون إلى التعبير المبرقع".^٢ ويقترب من هذا التعريف العام ما أوردته الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب في تعريفها للرمزية: إذ أوضحت أنَّها مذهب أدبي فلسفي ملحد، يتحلل من القيم الدينية، ويعبر عن التجارب الأدبية والفلسفية المختلفة بواسطة الرّمز أو الإشارة أو التلميح، نأياً من عالم الواقع وجنوحاً إلى عالم الخيال، وبحثاً عن مثالية مجهولة تعوض الشّباب عن غياب العقيدة الدينية، وذلك باستخدام الأساليب التعبيرية الجديدة، والألفاظ الموحية، وتحرير الشّعور من كافة قيود الوزن التقليدية^٣ ويعرّف وهبة والمهندس الرّمزية بأنّها كلّ اتجاه في الكتابة فيه استعمال الرّموز، إما بذكر الملموس وإعطائه معنى رمزياً، أو بالتعبير عمّا هو مجرد من خلال تصورات حسية مرئية كحروف الكتابة، أو اللوحات الفنية مثلاً.^٤

معنى أدبي: يعرف معجم الغني، الرّمزية، بأنّها "مذهب في الفنّ والأدب يعتمد الإيحاء والتّلميح برؤوسه المتنبّقة من الصّور الجسيّة والأساطير، ويتركّز للقارئ مجالاً للتّصوّر والخيال لإكمال الدلالات الرّمزيّة كما تُوجي بها"،^٥ وهو ما ذهب إليه المعجم الوسيط.^٦ ويربط جبوري هذا المعنى بالمدرسة الشعرية التي ظهرت في فرنسا حوالي عام ١٨٨٥م، واصفاً الرّمزية بأنّها اتجاه فنيّ يغلب عليه سيطرة الخيال على ما عداه سيطرة تجعل الرّمز دلالة أوليّة على ألوان المعاني العقلية، والمشاعر العاطفية، بحيث ينبري الشّاعر، أو الفنان في ترجمة أفكاره ومشاعره إلى إشارات تعبّر عن المعاني والعواطف بالصور الرمزية فقط.^٧ ويبين جميل إبراهيم الفرق بين الرّمز والرمزية، على الرغم من التأثيرات والاستفادة المتبادلة بينهما، مؤكداً أنّ الرّمز وسيلة وطريقة فنية للتعبير استخدمه الإنسان منذ أقدم العصور، كي يتعرّف من خلاله على الكون والحياة ومظاهرها، ويتعمق فيها، ويفض أسرارها، وينظّم علاقته بها، فالرمز إذاً طريقة في الأداء الفني تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر ذي طبيعة تجريدية إيحائية، تجعله يتأبى على التحديد والتعيين. بينما

^١ عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، (بيروت: دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٨٤م)، ص ١٢٤.

^٢ علي، فائز، الرّمزية والرومانسية في الشّعور العربي، كتاب إلكتروني، ط٢، ص ٣٠.

^٣ الندوة العالمية للشباب الإسلامي، الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، (الرياض: دار الندوة

العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، ط٤، ١٤٢٠هـ)، إشراف: مانع بن حماد الجني، ج٢، ص ٨٦٦.

^٤ وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، (بيروت: مكتبة لبنان، ط٢،

١٩٨٤م)، ص ١٨١.

^٥ أبو العزم، عبد الغني، معجم الغني (٢٠١٣م) كتاب إلكتروني. مادة (رمزية)

^٦ مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، (القاهرة: مكتبة الشروق، ط٤، ٢٠٠٤م)، ص ٣٧٢.

^٧ عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، ص ١٢٦.

الرمزية مدرسة فنيّة ظهرت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، نتيجة ظروف وعوامل مختلفة، ورد فعل على مذاهب أدبية سابقة، واستفادت من أفكار فلاسفة وشعراء سابقين، حتى صارت مدرسة واضحة المعالم، مرسومة الحدود، مبيّنة الخصائص، مميزة السمات، محددة الأهداف والغايات، تنبذ الواقع المحسوس، وتعتني بالموسيقى الشعريّة والتناغم الصوتي، وتؤمن بعالم من الجمال المثالي^١، وفي هذا التمييز بين الرّمز كوسيلة فنيّة، والرمزيّة كمذهب استخدم الرمز في التعبير، إشارة لطيفة تفسّر الرّمزية بأنها نسبة إلى الرّمز.

ظهور الرّمزية: عربياً وغرباً

عربياً اختلف النقاد ما إذا كان شعراء العصور القديمة يعرفون الرمز أم لا. فذهب جمع منهم بأنّ العربي الجاهلي كان فاقداً للعنصر الغيبي الخارق الذي تتطلبه الرّمزية؛ إذ لم نجد أثراً لقوة غيبية تطرأ وتغيّر المصائر، بخلاف الإغريق الذي تدخل معتقدتهم الأسطوري في حياة البشر. بينما يرى آخرون بأن هذا الرأي فيه مجانبية للحقيقة، وأنّ العرب كانوا يعرفون الرمز؛ لأنّ لغة الكهان في الجاهليّة كانت تعتمد على الموازنة والرّمز والإيهام والاستغراق والتهويل والإغراب؛ لتؤثّر في السّامعين من طلاب الأسرار والغيوب، وهي أقرب إلى الرّمزية الغربيّة التي تعتمد على الإيهام والغموض، وتهتم بالموسيقى؛ لتخلق جواً من الإيحاء وصوراً من الأحلام^٢. ومن أصحاب هذا الرأي ابن خفاجي، حيث يرى أنّ النقاد العرب القدامى قد عرفوا فن (الرّمزية)، وألموا ببعض خصائصها إلماماً مناسباً، مورداً بعض آرائهم، مثل الصابي الكاتب المشهور القائل: "أفخر الشعّر ما غمض عنك ولم يعطك إلا بعد مماطلة منه" وقول عبد القادر الجرجاني: "من المركز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمرّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف" وقوله في موضع آخر: أنّ المعاني الغامضة كالجواهر في الصّدَف لا يبرز لك إلا أنّ تشقّه عنه، وكالعزير المُختبج لا يُربك وجهه حتى تستأذن عليه... وغيرهما من النّقاد^٣. وهناك رأي ثالث يذهب إلى أنّ العرب عرفوا الرمز ولكن في

^١ إبراهيم، جميل، الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة، رسالة ماجستير غير منشورة، (غزة: الجامعة الإسلامية، ٢٠٠٥م)، ص ١٤.

^٢ عبدالله، جلال، الرمز في الشعر العربي، ص ٥.

^٣ خفاجي، محمد عبد المنعم، مدارس النقد الأدبي الحديث، (القاهرة: الدار المصريّة، ١٩٩٥م)، ص ١٧٣. والجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، (القاهرة: مطبعة المدني، دت)، ص ١٣٩-١٤١.

حدود معيّنة، وإشارات وردت هنا وهناك، مستدلين بأقوال بعض شعراء الجاهلية كأمري القيس في وصف الليل: **فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَزْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلْكِ** فهنا نسب الشاعر إلي الليل ما يُنسب للجمل حين ينوء ويبرك بكلّله على الأرض، ولقد استبطن الشاعر الجمل ونسب حاله إلى الليل، فبدأ الليل جملاً أسطورياً هائلاً ينيخ بثقله الباهظ على الأرض.^١

أما في العصر الحديث؛ فظهرت الرمزية العربية بعد الحرب العالمية الثانية، متأثرة بالشعر الرمزي الفرنسي، وتهيأ لها نقاد عرب، ووضعوا لها المعايير الجمالية النظرية، وقاسوا إليها الأعمال الفنية.^٢

غريباً: تُعرّف الرمزية بأنها مدرسة أدبية خلفت البرناسية (الفن للفن) في الشعر واستقرت في الآداب الأوروبية منذ عام ١٨٨٠م، وهي أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانتيكية،^٣ غير أنّ هذا المذهب لم تبلور ملامحه ولم تتميز خصائصه إلا في عام ١٨٨٦م حين أصدر عشرون كاتباً فرنسياً بياناً نشر في إحدى الصحف يعلن ميلاد المذهب الرمزي. وعُرف هؤلاء الكتاب حتى مطلع القرن العشرين بالأدباء الغامضين. وقد جاء في البيان: إن هدفهم "تقديم نوع من التجربة الأدبية تستخدم فيها الكلمات لاستحضار حالات وجدانية، سواء كانت شعورية أو لا شعورية، بصرف النظر عن الماديات المحسوسة التي ترمز إلى هذه الكلمات، وبصرف النظر عن المحتوى العقلي الذي تتضمنه، لأن التجربة الأدبية تجربة وجدانية في المقام الأول". ومن أبرز الشخصيات في المذهب الرمزي في فرنسا: الأديب الفرنسي بودلير ١٨٢١-١٩٦٧م، وتلميذه رامبو. ومالارامييه ١٨٤٢-١٨٩٨م، وبول فاليري ١٨٧١ - ١٩٤٥م. وفي ألمانيا ر.م. ريلكه وستيفان جورج. وفي أمريكا يي لويل. وفي بريطانيا: أوسكار وايلد.^٤

وينتقد فائز علي، المقولة التي ذهبت بأن نشأة الرمزية كانت على يد بودلير ومجموعته في فرنسا، ثم انتقلت إلى العرب عبر شعر المهجريين، ومن انضوى تحت لوائهم، قائلاً: إن هذا كلام غير صحيح، وإنّ الرمزية في الشعر العربي موعلة في القدم، وأنّ أي دارس مهما يكن سطحياً لا يستطيع أن يتغافل عن الدلالات الرمزية في البلاغة، مستدلاً بذلك ما يتضمن الشعر الجاهلي من

^١ عبدالله، جلال، الرمزي في الشعر العربي، ص ٥.

^٢ نشاوي، نسيب، مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ١٩٨٤م)، ص 458.

^٣ المرجع نفسه، ص ٤٦٠.

^٤ الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، ج ٢، ص ٨٦٤.

عبارات بكاء الأطلال، ووصف رحلة الظعن، وتشبيهات الليل والفرس والسيل، وغيرها، من الألفاظ والعبارات التي تطرح تساؤلات حول دلالتها الممكنة والمحتملة.^١

قيمة التعبير الرمزي كمصطلح أدبي

وتعرّف نور سلمان الشّعر الرمزي بأنّه بيان ذاتي عن معانٍ ضبابيّة تملّحها بصيرة الشّاعر المنطلقة وخياله الرحب في أسلوب إيقاعي مبتكر مفعم بالصور المثيرة والألفاظ الموحية التي تنبض بالمعنى ولا تبوح به جهراً.^٢ وبالمثل ذكر فائز علي قائلًا: إذا كان العالم الحسّي هو عالم النسبيّة والتغيّر، فإنّ الشّعر العربي عادة ما يصوّر الأشياء وعلاقتها في إطار يتجاوز النسبي والمتغيّر، مؤكّداً أنّ التعبير اللغوي يزداد شاعريّة كلّما ازدادت فيه علاقات المجاز، واتسعت دلالات الرّمز. فيربط سردار ونصر وعسكر الرميّة بالخيال، واصفين الخيال بأنّه الأداة الأولى للإبداع في الصورة الرميّة، ومن ثمّ، فالنجاح في استخدامها يتعلّق أساساً على الإيحاء ومقاربة الحقيقة دون مناقشتها، ما يعني أنّ العمل الرمزي لا يكمن في مجرد شحن الإشارات الرميّة وعقد المقارنات، بل الإبداع في توظيف دلالات الرمز للتعبير عن القيم والمشاعر الإنسانيّة الأصيلة.^٣ وينقل خفاجي عن العقاد، قوله: إنّ وراء الغموض في الشعر والأدب إبداعاً فنيّاً، والإنسان قد يقرأ كتاباً غير مرّة فيجد فيه كلّ مرّة من معانٍ ما لم يره في القراءات السّابقة، وهو رأي طه حسين ولفيف من النّقاد.^٤

ملامحها الفنيّة

انطلاقاً من كون الرميّة تعبيراً عن الأفكار والعواطف بطريقة غير مباشرة وغير واضحة، بعيداً عن التشبيهات الظاهرة للخيالات الجامدة، وذلك بغرض إنعاش عقل القارئ من خلال الاستعمال الرمزي غير الواضح.^٥ نوجز أهم ملامحها الفنيّة ما يلي:

الإيحاء في اللفظ: أي أن تكون للألفاظ أسلوب فريد يمتاز بالإيجاز والإيحاء والإيقاع والإيحاء. وأن تعبر في قرائنها عن أجواء نفسيّة رحيبة، كلفظ (الغروب) الذي يوحي في موقعه، مثلاً بمصرع الشّمس الدامي، والألوان الغاربة الهاربة والشّعور بأنّ شيئاً يزول والإحساس بالانقباض وما إلها.

^١ فائز علي، الرميّة والرومانسية في الشّعر العربي، ص ١٦.

^٢ سلمان، نور، معالم الرميّة في الشعر الصوفي العربي (بيروت: الجامعة الأميركيّة، ١٩٥٤م)، ص ٦٠.

^٣ علي، فائز، الرميّة والرومانسية في الشّعر العربي، ص ١٠.

^٤ أصلاّني، سردار، وآخرون، الرمز والأسطورة والصورة الرميّة في ديوان أبي ماضي (أصفهان: مجلة الجمعية العلميّة الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها، ٢٠١١م)، ص ٤.

^٥ خفاجي، محمد عبد المنعم، مدارس النقد الأدبي الحديث، ص ١٧٥.

^٦ هلال، محمد غنيبي، الأدب المقارن، طه (بيروت: دار العودة، ١٩٨١م)، ص ٣٩٨.

الغموض في المعنى: يتبع الرمزيون أسلوباً غريباً غامضاً صائغين أفكارهم في إطار فني جميل من التعابير الغامضة والصور الغريبة المثيرة. ويرون أنّ الغموض والغربة عنصران متكاتفان في التعبير الرمزي؛ إذ إن الوضوح يؤدي إلى برودة وجفاف في الأسلوب، وأما المؤلف فإنه يتناقض مع الإبداع الفني.

تراسل الحواس: يميل الرمزيون إلى الاعتقاد بأن جوهر الإحساسات واحدة؛ لذا تجدهم يمزجون بين أحاسيس الأنغام والألوان والزواجر والعطور والأصوات، مشددين على وجود علاقة خفية بينها، مثل قولهم: لحن شقي، وابتسامة صفراء، وفكرة خضراء، ونسيم أسود، وعطر أزرق... إلخ.^١ الصور الغريبة: يلجأ الرمزيون إلى الصور الشعرية الظللية، يحددون بعض معالمها، ويتركون الأخرى لتسبح في جو من الغموض الذي لا يصل إلى الألغاز. إنهم يمنحون القارئ فرصة ليفهم بطريقته، يحددون له الوجهة ويتركون له حرية التأمل والتخيل.^٢

العناية بالجرس الموسيقي: تُولي الرمزية اهتماماً خاصاً بالإحياء والتلميح، وترى سبيلها في ذلك يكمن في الموسيقى التي تنبعث من جرس الأصوات وانسجاماتها وموسيقى التركيب، مع فطنة دقيقة إلى وقع العناصر الموسيقية المختلفة، وارتباطها بالمعاني المتباينة. وتؤكد أنّ الشعر المنبعث من موسيقى الأبيات يؤثر في النفس تأثيراً مباشراً، ويوحى إلى كل سامع بفكرة خاصة متلائمة مع حالته النفسية.^٣

الكناية مفهومها، منزلتها، أسلوبها

مفهوم الكناية: الكناية بالضم، والكسر في فائها، واحدة الكنى، واشتقاقها من الستر، يقال. كنىت الشيء، إذا سترته، أي إذا سترت معنى وأظهرت غيره. والكناية واد من أودية البلاغة، وركن من أركان المجاز، وتختص بدقة وغموض^٤ وتعرف اصطلاحاً بأن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يحىء بمعنى ردفه في الوجود فيؤمّن إليه، ويجعله دليلاً عليه. مثال ذلك قولهم: طويل النجاد، كثير الرماد، ويعنون بذلك أنه طويل القامة، كثير

^١ سلمان. نور، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص ٦٨-٧٠.

وهلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ص ٤٠١.

^٢ هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ص ٤٠١.

ونشاوي، نسيب، مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٦٢.

^٣ نشاوي، نسيب، مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٦٤.

^٤ الطائي، يحيى بن حمزة، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ط ١، (بيروت: المكتبة العنصرية،

١٤٢٣هـ)، ج ١ ص ١٨٥.

القرى. فلم يذكروا المراد بذكره الخاص به، ولكن توصلوا إليه بمعنى آخر هو رديفه في الوجود، ألا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد، وإذا كثر القرى كثر الرماد.^١ ويربط ابن الأثير الكناية بالجانب الإشاري الرمزي، ويقول: الكناية هي أن تراد الإشارة إلى معنى، فيوضع لفظ لمعنى آخر، ويكون ذلك اللفظ مثلاً للمعنى الذي أريد الإشارة إليه. ويستدل بكلام الله عز وجل: {إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةً وَاحِدَةً} [ص: ٢٣]، مضيفاً إلى أن الإشارة هنا للنساء، بيد أن الله استخدم لفظاً لمعنى آخر وهو النعاج، ثم مثل به النساء.^٢ ويقرن ابن الأثير الحلبي بين الرمز واللغز، ويقول: فما وقع من هذا الباب أي باب الكناية، وقارب الظهور سمي كناية أو تعريضاً، أما إذا أوغل في خفائه سمي لغزاً أو رمزاً.^٣ وغير بعيد عن ابن الأثير الحلبي يلحق عبد القادر بن عمر البغدادي الرمز بضم الكنايات، ويقول: "هَذَا الْقَنْ وَأَشْبَاهُهُ يُسَمَّى الْمَعَايَا وَالْعَوِيص وَاللَّغْزَ وَالرَّمْزَ وَالْمَحَاجَاةَ وَأَبْيَاتَ الْمُعَانِي وَالْمَلَاخِنَ وَالْمَرْمُوسَ وَالتَّأْوِيلَ وَالْكِنَايَةَ وَالتَّعْرِيزَ وَالْإِشَارَةَ وَالتَّوْجِيهَ وَالْمَعْنَى وَالْمَثَلِ. وَالْمَعْنَى فِي الْجَمِيعِ وَاحِدٌ وَإِنَّمَا اخْتَلَفَتْ أَسْمَاؤُهُ بِحَسَبِ اخْتِلَافِ وُجُوهِ عَتَبَاتِهِ" لأن كلها تؤدي إلى إخفاء المعنى المراد لهدف ما. وذكر لكل واحد اعتباره الذي من أجله سمي هذا الاسم. وأثناء حديثه عن الرمز قال عبد القادر بن عمر البغدادي: إذا اعتبرت أن واضعه لم يفصح به قلت: رمز، وَالشَّيْءُ مَرْمُوزٌ وَالْفِعْلُ رَمَزٌ وَقَرِيبٌ مِنْهُ الْإِشَارَةُ. وقال أيضاً في الكناية: إذا اعتبرت أن قائله لم يُصِرَّ بغرضه سميته تعريضاً وكناية. وأكثر أرباب الحياء من الناس مضطراً إلى مثله.^٤ وقد خصّ البلاغيون المتأخرون الكناية الرامزة بالتي ليست لها تعريض، أي كانت قليلة الوسائط، ولكنها خفية.^٥ ومن تعريفاتها أيضاً، أنها تعبير يساق ولا يراد لذاته، بل يراد لازمه؛ إذ يلجأ الأديب -أحياناً- إلى ترك التصريح بمراده مكتفياً بذكر ما يدلّ عليه تلميحاً، أو رمزاً، أو إشارة، أو تعريضاً.^٦

^١ الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمود محمد شاكر، (القاهرة: مطبعة المدني، ط٣، ١٩٩٢م)، ج١ ص٦٦.

^٢ بن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة، (القاهرة: دار نهضة مصر)، ج٣، ص٥٩.

^٣ الحلبي، أحمد بن إسماعيل بن الأثير، جوهر الكثر، تحقيق محمد زغلول سلام، (الاسكندرية، منشأة المعارف، ٢٠٠٩م)، ص١٠٦.

^٤ البغدادي، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ط٤، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٨م)، ج٦ ص٤٤٧.

^٥ رضا، سيد أمير وغلان، الرمزية في الأدبين العربي والغربي، مجلة التراث الأدبي، السنة الثانية، ٦٤، ١٣٨٨هـ، ص٧.

^٦ علي، ربيعي محمد، البلاغة العربية وسائلها وغاياتها في التصوير البياني (إسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩م)، ص٨٤.

منزلها: تقول نائلة قاسم: للكناية عند البلاغيين منزلة عالية ومكانة مرموقة فما احتواها كلام إلا وارتفع بها إلى مصاف الشعر والسحر، فهي لديهم فن لا يجيده إلا السحرة والشعراء الأفذاذ،^١ وتُعزز قولها على ما ذهب إليه عبدالقاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز: حيث وصف الكناية بأن لها "بلاغة لا يكمل لها إلا الشاعرُ المُفلق، والخطيبُ المُصنِّع"^٢ أسلوها: وقد قسّم المبرد الكناية إلى أضرب اعتبرها البلاغيون أنها من أغراض الكناية، أو السياقات التي يعالجها أسلوب الكناية، وهي:

١. التَّعمية والتَّغطية، ويستدلّ بذلك أمثلة من بينها قول النابغة الجعدي: أَكْفَى بِغَيْرِ اسْمِهَا وَقَدْ عَلِمَ اللَّهُ... خَفِيَّاتٍ كُلِّ مَكْتَتَمٍ. فالكناية في هذا الضرب قائمة على السّتر وعدم التصريح.

٢. الرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدلّ على معناه من غيره، وذكر أنّ هذا الضرب أحسنها، ومن أمثلته: قول الله عزوجل وله المثل الأعلى: {أَجَلٌ لَّكُمْ لَيْلَةٌ الصِّيَامِ الرَّفْتُ إِلَى نِسَائِكُمْ} [البقرة: ١٨٧]. وقال -أيضاً- في المسيح ابن مريم وأمه صلى الله عليهما: {كَانَا يَأْكُلَانِ الطَّعَامَ} [المائدة: ٧٥]، كناية عن قضاء الحاجة. وقال كذلك: {وَقَالُوا لَجُلُودِهِمْ لَمْ شَهِدْتُمْ عَلَيْنَا} [فصلت: ٢١]، كناية عن الفروج.... الخ.

٣. التّفخيم والتّعظيم، ومنه اشتقت الكنية وهو أن يعظم الرّجل ويدعى باسمه، ووقعت في الكلام على ضربين: وقعت في الصبي على جهة التفاؤل؛ بأن يكون له ولدٌ ويدعى ولده كنايةً عن أسمه، وفي الكبير أن ينادى باسم ولده صيانةً لاسمه. وتقول نائلة: إن الضرب الأخير يقوم على المفهوم اللغوي وهو الكنية، ويعني ستر الاسم وإخفائه^٣ ويذكر الجاحظ أن الكناية أسلوب يسهم في الإبانة أحياناً قائلاً: "ربما كانت الكناية أبلغ في التعظيم، وأدعى إلى التقديم، من الإفصاح والشرح"^٤

الفرق بين الكناية والرمزية: تقارب أم تباين

التقارب:

^١ قاسم، نائلة، الكناية في ضوء التفكير الرمزي رسالة ماجستير غير منشورة، (مكة المكرمة: جامعة أم القرى، ١٩٨٤م)، ص ١٠.

^٢ الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ج ١، ص ٣٠٦.

^٣ المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (القاهرة: دار الفكر العربي، ط ٣، ١٩٩٧م)، ج ١، ص ٢١٥. وقاسم، نائلة، الكناية في ضوء التفكير الرمزي، ص ٨.

^٤ الجاحظ، عمرو بن بحر، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦٤م)، ج ١، ص ٣٠٧.

تقول نور سلمان: إنّ الرمز في معناه البياني الضيق نوع من الكناية، أو الاستعارة، أو التشبيه غير المباشر، وما يقارب ذلك من الصور أو التعابير التي ينوب فيها المجاز عن الحقيقة، والتلويح عن التصريح.^١ ويذكر جلال عبد الله أنّ الشعر الغربي حفل بكثير من الشعراء الذين اعتمدوا الرمز في نصوصهم الشعرية، وأخفوا أفكارهم وعواطفهم وراء رموز مجسدة؛ لأنّ عظيم الشعر عندهم هو ما خفيت دلالاته، وغمض معناه، واستغلّق فهمه على المتلقي للوهلة الأولى، حتى قالت الشاعرة الأمريكية (Emily Dickenson) "قل الحقيقة كلّها، ولكن قلها بطريقة غير مباشرة" وكذلك كانت الكناية عند العرب أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، والمجاز أبلغ من الحقيقة.^٢

ويعتبر الجاحظ الكناية نوع من الفطنة وفهم الباطن، مورداً قصة العنبري الأسير وهو أحد الأعراب، قائلاً: أن بني شيبان أسرت رجلاً من بني العنبر، "قال: دعوني حتى أرسل إلى أهلي ليفدونني. قالوا: على ألا تكلم الرسول إلّا بين أيدينا. قال: نعم. قال: فقال للرسول. انت أهلي فقل: إنّ الشجر قد أورك. وقل: إنّ النساء قد اشتكت وخرزت القرب. ثمّ قال له: أتعقل؟ قال: نعم. قال: إن كنت تعقل فما هذا؟ قال: الليل. قال: أراك تعقل، انطلق إلى أهلي فقل لهم: عزّوا جملي الأصهب، واركبوا ناقتي الحمراء، وسلّوا حارثاً عن أمري- وكان حارث صديقاً له- فذهب الرسول فأخبرهم. فدعوا حارثاً فقصّ عليه الرسول القصة، فقال أمّا قوله: «إنّ الشجر قد أورك» فقد تسلّح القوم. وأمّا قوله: «إنّ النساء قد اشتكت وخرزت القرب» فيقول: قد اتخذت الشكا- وهو وعاء من آدم- وخرزت القرب للغزو. وأمّا قوله: «هذا الليل» فإنّه يقول: أتاكم جيش مثل الليل. وأمّا قوله: «عزّوا جملي الأصهب» فيقول: ارتحلوا عن الصّمان. وأمّا قوله: «اركبوا ناقتي الحمراء» فيقول: انزلوا الدهناء. وكان القوم قد تهيّؤوا لغزوهم، فخافوا أن يندرهم، فأندرهم وهم لا يشعرون فجاء القوم يطلبونهم فلم يجدوهم".^٣ ويقول محمد الحسن: معلقاً على هذه القصة، فإنّ الشجر عند الجاحظ هنا كناية عن تسليح القوم، واتخاذ النساء الشكا، وخرزهن القرب، كناية عن تجهيز الأمتعة للغزو، وتجهيز الجمال الأصهب كناية عن الارتجال، وركوب الناقة الحمراء كناية عن نزول الدهناء. وبهذا أدخل الكناية مدخل جديداً، قائماً على الستر والخفاء، وهو ما

^١ سلمان، نور، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص ٥٧.

^٢ خلف، جلال عبد الله، الرمز في الشعر الغربي (العراق، جامعة ديالى: مجلة كلي الآداب، ٩٨٤، ص ١٢٤).

^٣ الجاحظ، كتاب الحيوان، ج ٣، ص ٦٣.

ذهب إليه كثير من علماء البلاغة إلى أنه غرض من أغراض الكناية يلجأ إليها المتكلم حين يريد الإخفاء حتى لا يدرك مقصوده.^١ وهو ما يقترب من مقصود الرمزية.

وبحث علماء البلاغة داخل موضوع الكناية، التعريض والتلويح والرمز، والإيماء وهي أنواع من الدلالات الرمزية تختلف في درجة غموضها ووضوحها تبعاً للوسائط المتصلة بها. وفي هذا السياق نقل محمد الحسن عن عبد الحميد حسن صاحب الأصول الفنية للأدب قوله: إنَّ الكناية وفروعها هي تعبير لا يراد منه الدلالة الحرفية للألفاظ في وضعها اللغوي، وإنما هي دلالات يفهم المقصود منها بطريق غير مباشر، إما بطريق التلازم، أو بطريق المفهوم، أو بطريق السياق.^٢ ومن هنا يقول الجرجاني في معرض حديثه عن علم الفصاحة والبيان: "فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه، وجدتَ جُلَّهُ أو كُلَّهُ رمزاً ووَخياً، وكنايةً وتعريضاً، وإيماءً إلى الغرض من وَجْهِه لا يُفْطِنُ له إلَّا مَنْ غَلَّغَلَ الفكرَ وأدَقَّ النظرَ، وَمَنْ يَرْجِعْ من طَبْعِهِ إلى الْمُعَيَّةِ يَقْوَى معها على الغامض، ويصلُّ بها إلى الخفيِّ"^٣ يقول الولي محمد: إنَّ الاستعارة والمجاز المرسل والكناية، تنضوي تحت تسمية الرمز. وكأن الرمز يدلُّ على جنس وأنواعه هي الاستعارة والمجاز والكناية... وبهذا المعنى تصبح الاستعارة رمزاً، والمجاز رمزاً، والكناية رمزاً.^٤ ويقول جلال عبد الله: إن الرمزية العربية تعتمد على مبدئين هما: الإيجاز والتعبير غير المباشر. وعليه فإنَّ الكنايات الواردة في الشعر القديم يمكن عدّها في ضمن الرمز؛ لأنَّ فيها إشارة إلى لازم من لوازم الشيء الذي يراد ذكره.^٥ إضافة إلى أن من قيم الكناية أن تصوِّر المعاني العقلية والمجردة في صورة محسوسة وملموسة، مثل قولهم: كثير الرماد" كناية عن الكرم، و"رفيع العماد" كناية عن السيادة والشرف،^٦ وهي ما لا يبعد عن قيم الرمزية وأهدافها التي هي إيجاد تعبيرات دقيقة لمفاهيم غامضة، أو استخدام كلمات محسوسة لمعانٍ متخيلة. ويشير سقال إلى تشابه واضح بين الرمزية والكناية، قائلاً: إن النص في الرمزية يتألف من مجموعة من البنى العميقة التي تخترق السياق من أوله إلى آخره، ويتحوَّل النص إلى بنية دلالية

^١ علي، محمد الحسن، الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر العربي، رسالة ماجستير غير منشورة، (السعودية: جامعة أم القرى، ١٩٨٤م)، ص ١٦.

^٢ المرجع نفسه، ص ٩٥.

^٣ الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ج ١ ص ٤٥٥.

^٤ محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٠م)، ١٩٢.

^٥ عبد الله، جلال، الرمز في الشعر العربي، ص ٧.

^٦ علي، ربيعي محمد، البلاغة العربية وسائلها وغاياتها في التصوير البياني، ص ٨٤.

ذات مستويين، يسقط الأول على حساب الثاني، وهذا شبيه جداً بما يحدث في الكناية، حيث يكون للكلام معنيان يقصد منهما المعنى الأبعد.^١ وبهذا يرى سمير الدروبي أنّ ما ذهب إليه الرمزيون لا يختلف كثيراً عما أورده البلاغيون العرب من أنّ إدراك المعنى المرموز يحتاج إلى ذكاء حاد، ونظر دقيق لسبر المعنى، ولذلك فإنهم قرنوه بالألغاز والعويص والمعایة (التعب في استخراج المعنى).^٢

التباين

أغراض الرّمزية: من أهم مقاصد الرمزيين إقحام أساليبهم أفكاراً واسعة النطاق، تعبّر عن أعمق ما يكمن في النفس الإنسيّة، وفي اللاوعي الباطني، وأن يترجموا ترجمة إيحائيّة فنيّة تلك الاهتزازات التي تثور في أعماق الكائن عند احتكاكه بمظاهر الوجود ومحسوساته.^٣

وقد عبّر الرمزيون بالألوان والروائح والأصوات عن الفكر، فاللون الأحمر عندهم يرمز إلى الحركة والحياة الصاخبة والدم وشهوة الحب والنشوة العارمة، والأخضر يمثل الكون والطبيعة والشجر، ويمتزج أيضاً بفكرة المستحيل الذي لا يبلغه الإنسان. والأصفر يرمز إلى المرض والانقباض والتحفز نحو عالم أظلم وأمثل، ويترك الأبيض في نفوسهم جواً من الطهر المثالي. أما اللون الأسود فيعبّر عن الجمال والطهارة والنبيل...^٤ ويقول غنيبي هلال: إن الرّمزية ليست تشبيهاً حذف أحد طرفيه مع الاسترسال فيما يخص الطرف الثاني، ولكنها تعتمد على تعبيرات وصور جزئية تتعاون في بنية القصيدة لتشف عن صورة نفسيّة دقيقة مستعصية، تستثير أدق خبايا النفس. وتتعاون فيها الملامح الفنيّة المذكورة سابقاً.^٥

أسباب استخدام الأسلوب الرمزي أو الكنائي ومزاياه الخاصة

يقول قدامة بن جعفر: يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفشاء به إلى بعضهم؛ فيجعل للكلمة، أو الحرف اسماً من أسماء الطير أو الوحش، أو سائر الأجناس، أو حرفاً من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما مرموزاً عن غيرهما.^٦ ويتفق صاحب العمدة مع قدامة بن جعفر في هذا المنحى، إذ يقول: إن أصل

^١ سقال، ديزيرة، علم لبيان بين النظريات والأصول (بيروت: دار الفكر العربي، ط ١، ١٩٩٧م)، ص ١٨٧.

^٢ الدروبي، سمير، الرمز في مقامات السيوطي، (عمان: مؤسسة الرسالة، ط ١، ٢٠٠١م)، ص ٢٥.

^٣ سلمان، نور، معالم الرّمزية في الشعر الصوفي العربي، ص ٧١.

^٤ القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن (المتوفى: ٧٣٩هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، (بيروت: دار الجيل، ط ٣، ١٩٩٥م) ص ٧٣. وجمال عبد الله، مرجع سابق، ص ١٣٨.

^٥ هلال، محمد غنيبي، الأدب المقارن، ص ٤٠٢.

^٦ بن جعفر، قدامة، نقد الفثر، تحقيق عبد الحميد العبادي، (القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٣٩م)، ص ٦١.

الرمز هو الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار الإشارة. لكنّه يستعمل الإشارة الأدبية بدلاً من الرمزية الأدبية، ويعرّف الأشارة الأدبية، بأنّها من غرائب الشّعْر وملحه، وبلاغة عجيبة تدلّ على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشّاعر المبرز، والحادق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملاً ومعناه بعيد من ظاهر لفظه؛ فمن ذلك قول زهير:

فإني لو لقيتك واتجهنا... لكان لكل منكرة كفاء

فقد أشار له بقبح ما كان يصنع لو لقيه، هذا عند قدامة أفضل بيت في الإشارة^١ كما رمز العرب الأعداء بالذئب، وإلى الفلاة بالناقة الحمراء^٢

ويقسم ستيفن أولمان الرموز إلى طبيعية وتقليدية عرفية، فالطبيعية هي التي لها نوع من الصلة الذاتية بالشيء الذي ترمز إليه، كالصليب للمسيحية، والميزان للعدل، والحمامة للسلام، أما التقليدية العرفية -ويسمى البعض اصطناعية-، فهي الكلمات منطوقة، أو مكتوبة، وأبجدية الصم والبكم، وإشارات الطرق، والإشارات البحرية، والصفارة كأداة لضبط الوقت أو للإنذار، وهزّ الرأس دليلاً على الرفض وعدم الموافقة عند كثير من الأمم، وفي تركيا يعني الرضا والقبول، واستعمال اللون الأسود علامة للحزن، غير الصين فإن لون الحزن هو لون الأبيض وكل أنواع الرموز التي يتفق على استعمالها في ظروف خاصة^٣ وقد يستعمل الناس الكناية، ويضعون الكلمة بدل الكلمة، وذلك بغرض إظهار المعنى بألن لفظ، إما تنويعاً وإما تفضيلاً، كما سموا المعزول عن ولايته مصروفاً، والمتهزم عن عدوه منحازاً، حتى سعى بعضهم البخيل مقتصداً ومصلحاً، وسعى عامل الخراج المتعدي بحق السلطان مستقصياً^٤.

ومن مميزات أسلوب الكناية انبثاق المعاني عن بعضها فهو لا يدلّك على المعنى مباشرة، ولكنه ينتقل بك عن طريق الدلالات حتى تصل إلى المعنى المقصود، فمن ذلك، وصف المرأة بـ"تؤوّم الضحى"، فهذا الوصف لا يُفيدُ غرضَ المتكلّم من مجرد اللفظ، ولكن السّامع يَفقِلُ من ذلك المعنى إلى معنى آخر، وهو أنها مُثَرِّفةٌ مخدومةٌ، لها مَنْ يَكفّنها أمرّها. إضافة إلى إعمال الخيال،

^١ القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه، طه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، (القاهرة: دار الجيل، ١٩٨١م)، ج ١، ص ٣٠٢.

^٢ عبدالله، جلال، الرمز في الشعر العربي، ص ٧.

^٣ أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشر، (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٧٥م)، ص ٢٧. إبراهيم، جميل، الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة، ص ١٧.

^٤ الجاحظ، رسائل الجاحظ، ج ٣ ص ١٤٠.

فالخيال يلعب دوراً مهماً في نظم أسلوب الكناية، إذ يقوم بتقريب البعيد، وتجسيد المحسوس، وإضفاء الألفاظ بدلالات متعددة، فمثلاً تعبير "كثير الرماد"، يصور لنا أنّ كثناناً رمادية يقف أمامها ناظر؛ ليطلع من خلفها على حركة نشطة من الحياة، تمثل الكرم، فهناك قدور تنصب، وحطب يحرق، وحركة من الضيوف لا تنقطع جيئة وذهاباً.^١ ويشير إيهاب عبد الرشيد إلى دور البيئة في تفسير الكناية، قائلاً: إن سبب غموض الكناية وصعوبة التعرف عليها يرجع إلى اختلاف الثقافات والبيئات والبلدان والعصور، مدعماً رأيه بما كانت العرب تكتي عن ترف المرأة بأنها تنام الضحى، ولزام المعنى بالنسبة لهم أنها غنيّة، تجد من يخدمها، ولا تحتاج إلى القيام مبكراً. ولكن الوضع تغير حالياً، بحيث نفهم الآن من هذه الكناية أنها كسلى ولا تتمتع بالنشاط والحيوية.^٢ وهذا الرأي ينطبق على الرمزية ومدلولاتها؛ إذ تختلف تفسيراتها من بلد لآخر، بسبب اختلاف الثقافات، وتصورات المبدعين والمتلقين.

الخاتمة

نختم بأهم النتائج والمقترحات التي توصلت إليها الدراسة، وهي:

قد تقترب الرمزية مع الكناية في مواضع، مثل:

— التعريف اللغوي: حيث تتفق معها في الستر والغموض.

— التوظيف اللغوي: فكلاهما يختبران الإمكانات التعبيرية المحسوسة للغة، وما تتضمنها من إحياءات وإيماءات غامضة قابلة للتأويلات المتعددة.

— أنهما من خصائص العبارة الأدبية، التي ينبغي أن تتميز عن العبارات الأخرى.

— أنهما يتفقان في البحث عن المعنى الثاني للعبارة ذات المعاني المتعددة، والذي لا يظهر إلا من خلال النظر الدقيق، والفهم الثاقب.

وتبتعد في مواضع أخرى، مثل:

— زمن ظهورها لكون الرمزية مرتبطة بالمدرسة الأدبية التي ظهرت في القرن التاسع عشر في أوروبا، وامتدت إلى أماكن أخرى، من بينها العالم العربي.

^١ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ج ١، ص ٤٣١ و٤٣٦. و محمد الحسن، الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر العربي، ص ٣٩ ومابعداها.

^٢ إيهاب عبد الرشيد، البلاغة المصورة، (القاهرة: مركز الديوان سلسلة "العربية للعالم، د. ت)، ص ٨٣.

— تختلف الرمزية عن الكناية في الاتجاه الغيبي الخاص بطريقة إدراك العالم الخارجي. والاتجاه الباطني الساعي لاكتشاف العقل الباطني وعالم اللاوعي، وهما اتجاهان قريبان من علم النفس، والعقيدة.

— كون الرمزية فرع من فروع الكناية، لا يعني أنها تتطابق كلياً مع الرمزية المعاصرة، أو تحمل جلّ دلالاتها.

— الاختلاف الوارد في تاريخ الرمزية العربيّة يدور حول تسميتها بهذا الاسم، وليس في عدم وجود نصوص تحمل معاني تتقاطع مع الرمزية الحديثة في الشعر القديم، أو في عموم التراث العربي.

المقترحات

بعد إجراء هذه الدراسة، اتضح للباحث وجود موضوعات أخرى ذات صلة بالموضوع، تسهم دراستها في تجليّة هذا الموضوع بشكل أفضل، من بينها ما يلي:

— دور البيئة في تفسير المعاني الرمزية والكنائية

— استعمال الرمزية في التراث العربي القديم

— الرمزية العربية بين التقليد والحداثة

— الرمزيون في الشعر العربي القديم

— الرمزية في الكناية فرع أم أصل

التشبيه وأقسامه عند ابن المعتز من خلال ديوانه الشعري

مناضلة العزة بنت جندين لوبيس

طالبة ماجستير - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية معارف الوحي -

الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

حنك نعيم

طالب ماجستير - قسم الفقه وأصوله - كلية معارف الوحي

الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا

ملخص البحث

يُعد ابن المعتز أحد رواد علم البيان العربي، ويظهر ذلك من خلال كتابه "البدیع" الذي تطرق فيه إلى أقسام البدیع وأساليبه، وفصل فيه القول وذكر فنونه وشواهد، كما ذكر فيه الكناية والاستعارة والتشبيه، وهي من أساس علم البيان العربي. فكان إمام عصره في البيان. وبقيت أشعاره شواهد في كتب البلاغة والنقد على امتداد تاريخ الثقافة العربية. حتى قيل فيه إن الشعراء ثلاثة: جاهليّ وإسلاميّ ومولّد؛ فالجاهليّ امرؤ القيس، والإسلاميّ ذو الرمة، والمولّد ابن المعتز. أما اهتمامه بالتشبيه فعرف منذ القدم لدى أهل الشعر والبيان، وقد شهد له بذلك أكثر من واحد ممن جاء بعده من النقاد والأدباء، فقد انتهى إليه التشبيه وسر صناعة الشعر. وبالإضافة إلى كتابه البدیع، عُرف ابن المعتز بديوان شعره الذي اشتهر بصناعة البيان وخاصة الوصف والتشبيهات. وله فيه أسلوب بدیع، جمعه ورتبه حسب الحروف الهجائية وأبواب الشعر صديقه أبو بكر الصولي. وسنسى في بحثنا هذا إلى الاقتراب من أساليبه الشعرية المميزة في الشعر العربي عامة وفي الشعر العباسي خاصة، وذلك بتناول الصورة الفنية في ديوانه وفي باب التشبيه وأقسامه خاصة. وسنورد من شعر ابن المعتز بعض النماذج الشعرية التي توضح ذلك كله. ونهدف من ذلك إلى إبراز دور ابن المعتز في صناعة البيان وأثره العظيم في الشعر العربي، وبيان مميزات شعره الفنية من خلال تناول التشبيه ومفهومه وأنواعه. كما نهدف إلى إبراز مذهبه في البيان بين المحدثين والقدامى. وسيكون هيكل البحث كما يلي:

المحور الأول: ابن المعتز وحياته الأدبية.

المحور الثاني: التصنيع والبيان بين المتقدمين والمعاصرين من خلال شعر ابن المعتز.

المحور الثالث: التشبيه وأقسامه في ديوان ابن المعتز.

المقدمة

عرف العرب النقد الأدبي منذ العصر الجاهلي، وذلك من خلال إيراد الحكم وإظهار الذوق بناء على ما يراه الناقد في إنتاج أدبي معين. وهذا مانجده مثلاً عند النابغة الذبياني حول شعر الخنساء أو حسان بن ثابت في سوق عكاظ. كما اشتهر من هذه المجالس النقدية سوق المربد بالبصرة. والتي ساهمت في ازدهار الأدب العربي عموماً والشعر خصوصاً. كما وجد بينهم ما يسمى النقد الذاتي، مثل ما عرف عند زهير بن أبي سلمي بالحوليات. وهذا ما ساهم كثيراً في الحركة النقدية للأدب العربي قديماً وحديثاً. ووصل النقد الأدبي إلى مراحل متقدمة في العصر العباسي على يد نقاد وأدباء أصبحوا ركائزه وأعمدته. من أمثال ابن قتيبة والجمعي والأصمعي وقدامة بن جعفر وابن طباطبا والحاتمي وابن وكيع وابن جني والمرزوقي والصولي وغيرهم كثير. ولم يقتصر الأمر على هؤلاء بل كان الأمراء أيضاً يعنون بالأدب ويتقنونه ويمارسونه، ومنهم الأمير ابن المعتز الذي سنتناوله في بحثنا هذا.

المحور الأول: ابن المعتز وحياته الأدبية

قيل قديماً أن الإنسان نتاج للبيئة التي يعيش فيها، ولها تأثير كبير على شخصيته وتكوين حياته. فتعكس صفاتها عليه بشكل مباشر، ويتلون بألوانها، فتكتمل الملامح النفسية وتتفجر ينباع الإبداع. كان ابن المعتز شاعراً متأثراً ببيئته الملكية المترفة والرفاهية المحيطة به، حيث أنه التف حول محتويات القصور والزخارف والبنفسج حتى نظم الأبيات الشعرية في جمال الألواح الفنية، ويبدو جلياً واضحاً في أشعاره والبيان الذي احتوته. إلى جانب ذلك كانت حياة ابن المعتز مليئة بالآلام والفواجع، وذلك مما جلبه عليه المحيط السياسي الذي كان يعيش فيه.

تعريف بابن المعتز

هو الأمير العباسي أبو العباس عبدالله ابن الخليفة المعتز بالله. ابن الخليفة المتوكل على الله ابن الخليفة محمد المعتصم ابن الخليفة هارون الرشيد ابن الخليفة محمد المهدي ابن الخليفة أبي جعفر عبدالله المنصور بن محمد بن علي بن عبدالله ابن العباس بن عبدالمطلب الهاشمي جد رسول الله صلى الله عليه وسلم. ^١ عَلم من أعلام الفكر العربي، واسع الثقافة عميق الفكرة. كان شاعراً من أصحاب التصنيع. قال فيه الأصفهاني: "عبد الله حسن العلم بصناعة الموسيقى، والكلام على النغم وعللها. وله في ذلك وفي غيره من الآداب كتب مشهورة، ومراسلات جرت بينه

^١ الخفاجي، عبد المنعم، ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان، (بيروت: دار الجيل، ط٢، ١٩٩١م)، ص ٥٩.

وبين عبيد الله بن عبد الله بن طاهر وبين بني حمدون وغيرهم، تدل على فضله ووزارة علمه وأدبه".^١

أما تاريخ ميلاد الأديب فقد اختلف المؤرخون فيه، اخترنا القول المشهور وهو الذي ذكرته معظم المصادر. وهو في شهر شعبان من سنة ٢٤٩ هـ.^٢ نشأ في طبيعة القصور والزينة وعاش مع أبناء الخلفاء والأمراء.^٣

بدأت حياته في ظلال والده محاطاً بأئمة الأدب واللغة العربية، حتى تجيشت في صدره روح الشاعرية الملهمة. (واحد دهره في الأدب والشعر، وكان يقصد فصحاء الأعراب ويأخذ عنهم، ولقي العلماء من النحويين والأخباريين، كثير السماع غير الرواية، وأمره أشهر من أن يستقصى).^٤

من أساتذته: أبي جعفر محمد بن عمران بن زياد الضبي النحوي الكوفي عالم النحو والعارف بالقراءة والعربية.^٥ في الثالثة عشرة من عمره، بدأ ابن المعتز ينظم الشعر وروى عنه أحمد بن سعيد الدمشقي وكان مؤدبه.^٦ وكان ندماء الشاعر من الأدباء ورواة الشعر، يتسابقون إلى روايته، واشتهر منهم اثنان، الأول أحمد بن سعيد الدمشقي، والثاني محمد بن يحيى الصولي، وبفضلهما حفظ شعر ابن المعتز من الضياع.^٧ تتلمذ ابن المعتز على يد أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، وكان كثير التردد عليه وكثير المقام عنده.^٨ كما تتلمذ ابن المعتز على يد الكوفيين في النحو واللغة، ومنهم أبو العباس ثعلب الذي كان ابن المعتز يحب لقائه ومخالطته.^٩

^١ الأصفهاني، أبي الفرج علي بن الحسين، كتاب الأغاني، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط ٢، ١٩٩٧م)، ج ١٠، ص ٤٣٥.

^٢ الكتبي، محمد بن شاكر، فوات الوفيات والذيل عليها، (بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، ط ١، ٢٠٠٠م)، ج ٣، ص ٢٣٩.

^٣ الأصفهاني، أبي الفرج علي بن الحسين، كتاب الأغاني، ج ١٠، ص ٤٣٤.

^٤ ابن النديم، الفهرست، (بيروت: دار المعرفة، ط ٢، ١٩٩٧م)، ص ١٤٨.

^٥ البغدادي، أحمد بن علي الخطيب، تاريخ بغداد، (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط ١)، ج ٣، ص ١٣٢.

^٦ ابن الأنباري، أبي البركات، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق: الدكتور إبراهيم السامري، (الأردن: مكتبة المنار، ط ٣، ١٩٨٥م)، ص ١٧٧.

^٧ الخفاجي، عبد المنعم، ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان، ص ١٣٨.

^٨ الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، أخبار الشعراء المحدثين من كتاب الأوراق، (بيروت: دار المسيرة، ط ٢، ١٩٨٢م)، ص ١٠٧.

^٩ الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، أخبار الشعراء المحدثين من كتاب الأوراق، ص ١١٤.

أمضى ابن المعتز حياته منصرفاً إلى تلقي العلم ونظم الشعر وتأليف الكتب^١. منها: الزهر والرياض، والرياض، البديع، مكاتبات الأخوان بالشعر، الجوارح والصيد، السرقات، أشعار الملوك، الآداب، حلي الأخيار، طبقات الشعراء، الجامع في الغناء، أرجوزته في ذم الصبوح^٢. وللأسف الشديد، القليل فقط من هذه الكتب مطبوع ومتوفر في المكتبات، والباقي منها ضاع ولم يذكر إلا عرضاً في مصنفات وكتب الأدباء.

مات ابن المعتز مقتولاً في ربيع الآخر سنة ٢٩٦هـ، ودفن في خرابة بإزاء داره. وبذلك انتهت حياة حافلة بالعظمة والكبرياء والمجد والخلود: فرحمه الله وجزاه عن الأدب والشعر خير الجزاء.

المحور الثاني: التصنيع والبيان بين المتقدمين والمعاصرين من خلال شعر ابن المعتز

تقدم معنا الحديث عن أثر البيئة على حياة الشاعر ابن المعتز العباسي وعلاقاته وأثر ذلك على كتابته الأدبية. ترعرع ابن المعتز في حاضرة يُقبل فيها أهلها على كثير من فنون اللهو والمجون، كما كان شعراء بني العباس الذين عاشوا في عصره ذوو ثقافة واسعة بنّت أفكارهم وخواطرهم، وأشعلت عقولهم وأذهانهم، فانطلق ابن المعتز يعبر بالشعر وبالتصوير والخيال، وأضاف إليها حشود من التشبيهات حتى قيل إنه (أشعر الناس في الأوصاف والتشبيهات)^٣. وقال ابن رشيق: (إنه اختص اختص في التشبيه حتى تغلب عليه)^٤. وذكر صاحب كتاب العمدة صنعة ابن المعتز حين قال: (وما أعلم شاعراً أكمل ولا أعجب تصنيعاً من عبد الله بن المعتز فإن صنعته خفية لطيفة لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر...)^٥. فاتخذ ابن المعتز التصنيع مذهباً له، الذي يعتمد على الزخارف والتصوير اعتماداً شديداً في جميع فنون الشعر. فأكبر، فتوفرت فيه أمثلة للجناس، والطباق وما بعدهما من ألوان البديع، وهذا هو أجمل ما في عمل ابن المعتز، حيث أنه أتى ضرورياً مختلفة من التجديد والتطوير والتنميق. على أننا نلاحظ أن خطوة ابن المعتز في التصوير لم تمثل خطوة أبي تمام، التي كانت تنسرب إليها من الفلسفة والثقافة العميقة وتحولها إلى فن وشعر. أو بعبارة أدق التعبير الرمزي، ولم يشبه كذلك التعبير الحسي كما استخدمه أبو تمام

^١ عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي الأعصر العباسية، (بيروت: دار العلم للملايين، ٦، ١٩٩٢م)، ص ٣٧٨.

^٢ عبد الرحيم بن أحمد العباسي، معاهد التنصيص على شواحد التلخيص، تحقيق: محمد بن يحيى الدين عبد الحميد، (بيروت: عالم الكتاب، ١٩٤٧م)، ج ١، ص ٣٨.

^٣ ابن رشيق القيرواني، أبي علي الحسن، العمدة في صناعة الشعر، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، (القاهرة: الناشر المكتبة الخانجي، ط ١، ٢٠٠٠م)، ج ١، ص ٤٦٧.

^٤ ابن رشيق القيرواني، أبي علي الحسن، العمدة في صناعة الشعر، ج ١، ص ٢٢٧.

من تجسيم وتشخيص^١ وإنما يصوغ صيغ التشبيه الواحد إلى صيغ مختلفة ومتنوعة الأوضاع، والصور لا تحصى ولكن بصيغة سهلة بعيدا عن الخيال والعمق في التصوير. من أجل ذلك، نرى أن كثير من أصحاب التصنيع اتبعوا منهج ابن المعتز من حيث مطبوعه وتصنيعه، بل إن أخبارهم ذكرت كثيرا في أبرز مصادر ابن المعتز ألا وهو طبقات الشعراء. منهم بشار بن برد، الذي كان شاعرا مطبوعا لا يتكلف، وأضاف أن (شعره أنقى من الراحة، وأصفى من الزجاجة، وأسلس على اللسان من الماء العذب)^٢. كذلك السيد الجميري فقد كان (شاعرا ظريفا حسن النمط مطبوعا جدا)^٣. وكذا أبو دلالة، الذي كان شاعرا (مطبوعا مقلدا ظريفا كثير النوادر في الشعر، وكان صاحب بديهة)^٤. وكذلك (أبو نخيلة كان ممدوح الخليفة وشاعرا مطبوعا مقتدرا كثير البدائع والمعاني غزيرا جدا،...، أبو يعقوب الخريبي، وابن أبي فنان وعائشة العثمانية)^٥. لو أمعنا النظر في قضية المطبوع عند أنصار المصنعين عامة، لوجدنا أن المطبوع عندهم بمعنى بلاغة الكلام وبساطته، وإتيان الشعر بالغرائب، ونظم الشعر على البديهة، والاتيان به عفويا من الخاطر، معانها سهلة الفهم. ويكون هذا المعنى لابن المعتز خاصة. في هذا المعنى يقول الدكتور نصر الدين إبراهيم أحمد حسين: (إن ابن المعتز قد وضع مفهوم الطبع الارتجال والبديهة، تظهر الأفكار وتوضحها دون معاناة أو تعب، وفي بعض الأحيان يكون الطبع عنده بمعنى اقتدار الشاعر، وتفتح قريحته، وتمكنه من زمام القوافي، والمعاني السهلة المتنوعة والمنطق)^٦.

- البيان عند ابن المعتز من خلال كتابات المتقدمين:

بزغ نور ابن المعتز في الشعر والبيان منذ بداية حياته الأدبية. وهذا ما جعل النقاد والأدباء لا يتركون مؤلفا أو نصا إلا ذكر فيه ابن المعتز، وخاصة في البيان، فقد أجاد فيه لغة ومحتوى ومن ذلك، قول ابن رشيق القيرواني فيه: (وما أعلم شاعرا أكمل ولا أعجب تصنيعا من عبد الله بن المعتز، فإن صنعته خفية لطيفة لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر، وهو عندي ألطف أصحابه شعرا، وأكثرهم بديعا وافتنانا، وأقربهم قوافي وأوزانا، ولا أرى وراءه غاية لطالها في

^١ ضيف الله، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، (القاهرة: دار المعارف، ط ١٢، ١٩٩٣م)، ص ٢٣٩.

^٢ ابن المعتز، عبدالله، طبقات الشعراء، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، (مصر: دار المعارف، ط ٣، دت)، ص ٢١.

^٣ ابن المعتز، عبدالله، طبقات الشعراء، ص ٣٢.

^٤ المصدر السابق، ص ٥٤.

^٥ المصدر السابق، ص ٢٩٣، وص ٣٩٦، وص ٤٢٣.

^٦ أحمد حسين، نصر الدين إبراهيم، النقد المنهجي في كتاب طبقات الشعراء، (كوالا لمبور: الجامعة الإسلامية العالمية، ط ٢، ٢٠١١م)، ص ١٣٥.

هذا الباب، غير أننا لا نجد المبتدئ في طلب التصنيع ومزاولة الكلام أكثر انتفاعاً منه بمطالعة شعر حبيب وشعر مسلم بن الوليد. ثم يتم قائلًا: أول من فتن البديع من المحدثين بشار بن برد، وابن هرمة، وهو ساقية العرب وآخر من يستشهد بشعره. ثم أتبعهما مقتديا بهما كلثوم بن عمرو العتابي، ومنصور النمري، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس. واتبع هؤلاء حبيب بن أوس الطائي، والوليد البحتري، وعبد الله بن المعتز فانتهى علم البديع والصنعة إليه، وختم به.^١ فجعله مرجعاً في صناعة البيان حيث أصبح كل من جاء بعده عالماً عليه وعلى مؤلفاته. وأورد في ذلك أن ابن المعتز أول من جمع البديع، وألف فيه كتاباً.

وفي نفس السياق جعله ابن أبي عوف مع جهابذة البيان وأمرائه الذين أخرجوا علم البيان للأدباء ووضعوا أسسه قائلًا: (إن المتقدمين من شعراء العباسيين أمثال بشار بن برد، وأبي نواس، وأبي العتاهية، وأبي تمام والبحتري، وابن الرومي وابن المعتز قد فتحوا الباب أمام المحدثين من الشعراء على مصارعيه).^٢

إلى أبعد من ذلك تُنسب إليه رئاسة الأدب عند المولدين من الشعراء والكتاب. (قالت طائفة من المتعقبين: الشعراء ثلاثة: جاهلي، وإسلامي، ومولد، فالجاهلي امرؤ القيس، والإسلامي ذو الرمة، والمولد ابن المعتز. وهذا قول من يفضل البديع، وبخاصة التشبيه على جميع فنون الشعر).^٣ فهو أشعر الناس في الأوصاف والتشبيهات، لا يوافقه في ذلك أحد ولا يصل مكانته في التشبيه شاعر. وإذا كانت اللغة العربية تختص بالبديع دون غيرها من اللغات، فإنه لم يكن في شعراء العرب وخاصة المولدين أصوب بديعاً من ابن المعتز.

أجمع من سبق ذكرهم وغيره في أن ابن المعتز فارس البيان ومتصدر التشبيه، وأول من جمل الشعر وزينه بالبيان ليفتح الباب ويقوم الأساس لمن جاء بعده من أدباء العصر العباسي ووبعده من العصور.

- البيان عند ابن المعتز في الكتابات المعاصرة

سبق معنا رأي الشعراء والأدباء والنقاد ممن جاء بعد ابن المعتز، والذين يمكن اعتبارهم متقدمين مقارنة بنقاد العصر الحديث، الذين عايشوا عصر النهضة الغربية وتراجع الحضارة العربية.

^١ ابن رشيق القيرواني، أبي علي الحسن، العمدة في صناعة الشعر، ص ٢٢٨.

^٢ ابن أبي عون، أبي إسحاق، التشبيهات، (بيروت: دار صادر للنشر، دت) ص ٧٤.

^٣ ابن رشيق القيرواني، أبي علي الحسن، العمدة في صناعة الشعر، تحقيق: النوي عبد الواحد شعلان، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ط ١، ٢٠٠٠م)، ص ١٥٤.

حيث مال الشعراء والأدباء إلى التجديد والتغيير، وبدأ ذلك من عصر بن المعتز نفسه، حيث ابتعدوا عما كان عليه الشعراء في الجاهلية وصدر الإسلام. من ذلك ما يحدثنا به الدكتور بدوي طبانة حول الشعر والبيان فيقول: (إن الأساليب جنحت إلى السلاسة والرفقة، وتخلصت من الخشونة والوعورة، وكاد هذا اللين يميل إلى الضعف، ويهوي بها إلى الابتذال، وهذا ما زهد العلماء من رجال اللغة والمحافظين في بعض نتاج المحدثين، فأصبحوا لا يروونه إلا في خشية وحذر، ولا يرون فيه موضعاً لاحتجاج أو استشهاد، لولا أن تنبه أولئك المحدثون إلى ذلك الزهد في أدبهم فالتمسوا له الحلى والزينة التي يبدو فيها كلامهم في هيئة فاتنة، ومظهر خلاب يسحر الناس، ويدعو إلى البحث عن مظاهر الجودة والافتنان في هذا الكلام).^١ فكأن هذا الجمال البياني وجد ليغطي السهولة التي أوجدها الشعراء في نصوصهم، بعد أن كانت تطبعها صعوبة الأسلوب ووعورة الولوج في معاني النصوص.

وذلك الذي سمي بالمذهب البديعي، لكن ابن المعتز بالرغم من إirاده للبيان في شعره وتزيين قصائده بتركيبيه، فإنه لم يورد ذلك إلا بقدر الحاجة وما يقتضيه الحال، حيث يقول في ذلك الدكتور بدوي طبانة: (لم يقف تأثير المذهب البديعي عند حدود اللغة العربية، بل تجاوزها إلى لغة التأليف في العلوم، فأوقروها بالسجع والجناس وغيرهما من المحسنات اللفظية، حتى فقدت الحقائق العلمية معالمها بين بريق الألفاظ وزخرف الأساليب، وتلك الآثار السيئة لم يردها بن المعتز، ولم يدع الأدباء إليها إلا بالقدر الذي يجيء فيه المحسن في موضعه، سمحاً مطاوعاً، من غير تعمل ولا استكراه. أما إذا ظهر فيه التعمل والاستكراه فإنه يكون مردوداً مرفوضاً).^٢ فلم يكتف ابن المعتز بالصناعة الأدبية والبيانية بل أتقنها لتفي بالغرض الذي وضعت له وفي المكان والزمان المخصص له.

ونفس الاتجاه أكمل الدكتور بدوي كلامه، مؤكداً جهد وابداع ابن المعتز في تهيئة الطريق لمن جاء بعده حيث: (رسم ابن المعتز منهج البديع، أو وسائل تحسين الأسلوب الأدبي، ومهد السبيل لكثير من العلماء الذين خاضوا بحار الصنعة، واستخلصوا فنوناً بيانية لا يكاد يدركها الحصر، ونهوا إلى شيء من آثار تلك الفنون في تجميل الأساليب، وفي توضيح المعاني، فإن صنوف الجمال البياني لا يكاد يدركها الحصر، ولا يمكن أن يدعي عالم الإحاطة بها دون أن يشذ شيء منها عن علمه

^١ طبانة، بدوي، دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، (مصر: مكتبة الأنجلو المصرية، ط٧، ١٩٧٥م)، ص ٢٣٤.

^٢ طبانة، بدوي، دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، ص ٢٧٨.

وذكره).^١ فعلى الرغم من أن المكانة التي أوصل إليها ابن المعتز الصناعة البيانية يرى بدوي أن الباب مازال مفتوحاً لمن يبدع ويجول فيها، لنتج ما خفي عن السابقين.

المحور الثالث: التشبيه وأقسامه في ديوان ابن المعتز.

كما سبق معنا ما لابن المعتز من مكانة في البيان وصناعته، وما احتوته أشعاره من بيان وبديع إلا دليل على ذلك، وإن كان الكلام في باب البيان عند ابن المعتز يضيق به المقام، فإنه يضيق أيضاً بالكلام عن التشبيه في أشعاره وحصره في بضعة أسطر. حيث لا يخفى على في ديوانه الكمية الهائلة من أنواع التشبيه التي أوردتها في الأبيات الشعرية. فقد اهتم ابن المعتز بالتشبيه وجعل له حيزاً وافراً في صناعته البيانية مع ما يناسب ذوقه الأدبي الشغوف بالجماليات والتحسينات، ويظهر ذلك في توفيق ابن المعتز في استعمال التشبيهات الجيدة، ليؤدي بذلك الغرض الذي أراد.

في معنى التشبيه:

كلمة "تشبيه" جاءت من مصدر شَبَّهَ. فالتشبيه بمعنى إلحاق أمر بآخر لصفة مشتركة بينهما، وهو يتكوّن من مُشَبَّه ومُشَبِّه به وأداة تشبيه ووجه شبه، ويجب أن يكون وجه الشبه في المُشَبَّه به أقوى منه في المُشَبِّه؛ وذلك كتشبيه الرجل بالأسد في الشجاعة. مثلاً: أوردَ الشَّاعِرُ تَشْبِيهاً جَمِيلاً أي أتى بِصُورَةٍ يُشَبِّهُ فِيهَا مَثَلاً وَجْهَ الْمَرْأَةِ بِالْقَمَرِ. أو رَجُلٌ كَالْأَسَدِ، الكافُ في الجُمْلَةِ أداة تَشْبِيهِ. مِنْ أَدَوَاتِ التَّشْبِيهِ: كَأَنَّ، مِثْلَ، الكافُ.

أنواع التشبيه في ديوان ابن المعتز:

تعددت أنواع التشبيه في ديوان شاعرنا الفحل، وكثرت حتى أنك تجد في البيت الواحد أكثر من نوع، لذلك سَعِينَا إلى إبراز أنواع التشبيه في ديوانه المطبوع من ثلاثة أجزاء، في محاولة لتغطية أغلب التشبيهات الواردة ودون ذكر النوع المتكرر منها لضيق المقام، فنذكر النوع ثم تعريف مختصر له والتمثيل له ببيت أو أكثر من الديوان.

١- التشبيه الضمني.

إذا تم الربط بين الصورتين بدون استخدام أداة تشبيه سمي التشبيه بالتشبيه الضمني وهو يلمح من خلال الكلام وليس موضوعاً على صورة التشبيه العادي ويكون الطرف الثاني دليلاً على الطرف الأول وللتأكيد على صحة الأول.

قال: في تشبيه الحسد بالنار من حيث الأثر على صاحبه (مجزوء الكامل):

اصبر على حسد العد وَفَإِنْ صَبَرَكَ قَاتِلُهُ^١

^١ المرجع السابق، ص ١٣٥.

فالنار تأكل نفسها إن لم تجد ما تأكله
 نجد في هذا البيت صورتين، الصورة الأولى أن الصبر يقتل الحسود. أما الصورة الثانية في النار
 المشتعلة تأكل بعضها إن لم تجد ما تأكله. فالتعبير مرتبط بين الصورتين فالثانية تشير إلى الأولى
 وتؤكد لها بدون أداة من أدوات التشبيه.
 فشبه ابن المعتز الحسود في الصورة الأولى (المشبه) بالنار في الصورة الثانية (المشبه به)، ويكون
 وجه الشبه عودة الأذى والضرر على صاحبه.
 وقد وفق الشاعر فيه إلى حد بعيد في الربط بين الصورتين، فالغيظ الذي يحرق الحاسد من شدة
 صبرك عليه فيأكله، كأنها النار ملتصقة تأكل اليابس من الحطب فتحوله رمادا. فيستطيع القارئ أن
 يتخيل ذلك المشهد، من خلال ما ألفه من رؤية النار.

٢- التشبيه البليغ.

هو التشبيه الذي حذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه.

قال: (المجتث)

بدر وليل وغصن وجه وشعر وقد^٢

خمر ودر وورد رق وثغر وخذ

تشبيه بليغ، حذف منه أداة التشبيه ووجه الشبه. أما المشبهات والمشبهات بهن متعددة. فالمشبهات
 (بدر، وليل، وغصن) في الأول و(خمر، ودر، وورد) في الثاني، أما المشبهات بهن (وجه، وشعر، وقد)
 في الأول و(رق، وثغر، وخذ) في الثاني.

لو أمعنا النظر في هذا البيت لوجدنا أن هناك ثلاثة تشبيهات:

الأول: الوجه كالبدر، ووجه الشبه الحسن في كل، والأداة محذوفة، الغرض تحسينه.

الثاني: الشعر بالليل، ووجه الشبه السواد في كل، والغرض منه بيان مقدار حاله.

الثالث: القد بالغصن، ووجه الشبه الاعتدال في كل، والأداة محذوفة، والغرض بيان مقداره. وإن
 شئت فقل هذا تشبيه مقلوب يجعل المشبه به مشبهاً. والمشبه مشبهاً به بأن يجعل الليل مشبهاً،
 والشعر مشبهاً به. كذلك في البيت التالي شبه النكهة بالعطر في المشمومات، والريق بالخمر في
 المذوقات، والجلد الناعم بالحريز في الملموسات. سعي أيضاً هذا التشبيه بالتشبيه الملفوف بأن
 يجتمع مشبهان أو أكثر معاً، ومشبه بهما أو أكثر معاً أيضاً.

^١ ابن المعتز، الديوان الشعري، تحقيق يونس، (العراق: دار الحكمة للطباعة والنشر، دط، ١٩٩٠م)، ج ٣، ص ١٧٩.

^٢ ابن المعتز، الديوان الشعري، ج ٣، ص ٢٤٠.

فنى في البيت الواحد تعدد المشبه والمشبه به وتناسق معانيهم في نفس الرواق لتأدي المعنى الذي أراده الشاعر، وما هذا إلا دليل آخر على تمكن الشاعر من استعمال التشبيه لإيصال المعنى للقارئ.

٣- التشبيه التمثيلي.

إذا ارتبطت صورتان بأداة تشبيه، سمي التشبيه: بالتشبيه التمثيلي.

قال: في وصفه الهلال

أهلا بفطر قد أنار هلاله فالآن فاغدُ على المدام وبِكر^١

وانظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حُمولةٌ من عنبر

فهنا شبه ابن المعتز الهلال وقد امتلأ قوسه المضيء بظلام الليل، شبه بزورق من فضة قد أثقل بحمولة من عنبر، فالمشبه مفرد، المشبه به مركب، وجه الشبه هو الهيئة الحاصلة من وجود جسم مضيء متقوس يملأ فراغ تقوسه أشياء سوداء قاتمة.

المشبه: صورة الهلال المقوس اللامع في السماء الزرقاء.

المشبه به: صورة الزورق الفضي وحوله المياه الزرقاء.

وجه الشبه: صورة شيء مقوس أبيض، ويحيطه شيء أزرق.

لم يكتف ابن المعتز باستعمال التشبيه بطريقة جميلة جدا وإنما أبدع في اختيار المفردات التي تعطي للنفس راحة وللسامع طربا تجعله يقر للشاعر بحسن اختياره وإبداع صناعته. مثل مفردات الزورق والفضة والعنبر.

(وذكر عبد الله بن المعتز الهلال والقمر في شعره كثيراً، مثلما ذكره الشعراء الآخرون، ولا سيما في مجال الغزل، فشبه به الحبيب، مثله مثل سائر الشعراء، ولكنه تفرد عنهم بتشبيهات جديدة مختلفة).

كذلك قال ابن المعتز في وصف الهلال والنجوم: (السريع)

انظر إلى حسن هلال بدا يَهْتِكُ من أنواره الجندسا^٢

كمُنْجَلٍ قد صيغَ من فضة يحصد من زهر الدُّجَى نرجسا

وفي الحقيقة يملك ابن المعتز ذوقاً فنياً مترفاً، وقد ذكر الهلال في شعره في مواطن مختلفة متنوعة، عبر فيها عن معان جديدة، ولكن لم يخرج عن النظرة الجزئية، ولم يكن الهلال غاية في حد ذاته، بل كان جزءاً من موقف، وقد ذكره ليشبهه بشيء طريف، تجلوه العين، وتراه، قبل أن يفيض به

^١ ابن المعتز، الديوان الشعري، ج ٢، ص ٥٣٤.

^٢ المصدر السابق، ص ٥٤٨.

الشعور. ومن ذلك فرحه بانتهاء شهر الصوم، وظهور هلال الفطر، وهو ينظر إليه مستمتعاً، ويشبهه بزورق من فضة، لما بينهما من علاقة البياض، ويجعل حملته من عنبر، وهي النجوم، والجامع بينهما البياض أيضاً، والصورة تخاطب البصر، وتشير إلى عنصرين هما البياض وشكل الهلال الذي يشبه شكل الزورق، وقد تعرض الصورة حاسة الشم من خلال تشبيه النجوم بالعنبر، والبيتان ليسا في الهلال لذاته، وإنما هما فرح بانتهاء شهر الصوم وقدم شوال، وما الهلال إلا إشارة دالة على انتهاء وبداية، فالشاعر لا يتغنى بالقمر، إنما يتغنى بالفطر، وصورة الهلال أشبه باستطراد، يدل على فرحه به).^١

٤- التشبيه المقلوب.

هو جعل المشبه مشبهاً به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر.
قال: في وصف القمر وضوئه:

ولاح ضوء قُمرٍ كاد يفضحنا مثلَ القُلامة قد قُدَّت من الظُفْرِ
والصبحُ في طرّة ليل مسفر كأنه غرّة مهرٍ أشقر

فالصبح هنا هو المشبه والمشبه به غرة مهر أشقر وهذا التشبيه مقلوب لأن من العادة في عرف الأدباء أن تشبه غرة المهر بالصبح لأن وجه الشبه هو البياض أقوى منه في الصبح منه في المهر ولكن الشاعر عدل عن المألوف وقلب التشبيه للمبالغة بادعاء وجه الشبه. ومنه فإن (التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه ولم يستغن أحد منه مع أنه قد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل ما يستدل به على شرفه فضل هو موقعه من البلاغة بكل لسان).^٢ وهذا ما يتجلى من شعر ابن المعتز حيث زادت تشبيهاته في ديوانه المعنى وضوحاً، وزادته شرفاً ورفعة.

ومن مליح التشبيه وبيده قول ابن المعتز:

والصبح يتلو المُشْتَرِي فكأنه عُرْيَانٌ يمشي في الدُّجِّ بِسِرَاجٍ
وقوله في صفة فرس:

وَمُحَجَّلٌ غَيْرُ الْيَمِينِ كَأَنَّهُ مُتَخَيَّرٌ يَمْشِي بِكَيْمٍ مُسْبِلٍ

^١ أحمد زباد، محبك، ابن المعتز والقمر، الجماهير، يومية سياسية تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، حلب، سوريا. <http://jamahir.alwehda.gov.sy>

^٢ العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، (القاهرة: المكتبة العصرية، ١٩٨٦م). ص ٢٩٧.

وللعطشان المتلهف للجمال الأدبي والصناعة الشعرية في ديوان ابن المعتز مرتعا، يرتوى منه ويقنع، يدخل على النفس بهجة ويجعل للعقل تصورا تهيم فيه النفس التواقة إلى حسن الصنعة واتقان الصانع.

خاتمة

يعتبر التشبيه من الصناعات البيانية التي اتفق الأدباء على شرفه وعلو شأنه وفخامته. لأنه مما يحرك الأحاسيس ويقرب المعاني ويوصل المقصود ويرفع بلاغة الكلام، وذلك في الأغراض المختلفة من مدح وذم وهجاء وافتخار. (ومن فضائل التشبيه أنه يأتيك من الشيء الواحد بأشياء عدة نحو أن يعطيك من الزند بإبرائه شبه الجواد والذكي والنجح في الأمور وبإصلاده شبه البخيل والبليد والخيبة في السعي ومن القمر الكمال عن النقصان).^١ وبرع فيه ابن المعتز إلى حد يجعل السامع يسحر بفنون كلامه. ويؤكد الدكتور شوقي ضيف براعة ابن المعتز في التصوير الزخرفي، فيقول: (إن من يقرأ ديوانه يحس أنه يعيش في دار من دور الصور المتحركة، فما يزال يرى مناظر وأشكالاً من شخوص ووجوه، وهي وجوه مستعارة، ولكنها تعبر عن روعة الفن بأجمل مما تعبر عنه تلك الوجوه الحقيقية).^٢ ومن دوافع حفظ الشعر جودة ألفاظه ومعانيه، ومنها الإصابة في اختيار التشبيهات، فلا غرابة في حفظ ديوان ابن المعتز وعدم ضياعه، بخلاف مؤلفاته الأخرى التي ضاع أغلبها، ولم يحفظ منها إلا أسمائها وعناوينها. وقيل في ذلك: (الأدب يذهب عن العاقل السكر ويزيد الأحمق سكرا، كالنهار يزيد البصير بصرا ويزيد الخفاش سوء بصر، وقد أحسن في هذا المعنى جعفر بن محمد رضي الله عنه، فقال الأدب عند الأحمق كالماء العذب في أصول الحنظل كلما ازداد ربا ازداد مرارة).^٣

ولعل أحد أهم الدوافع للاعتناء بالتشبيه وصناعة البيان القرب من السامع، حتى لا تبدوا الأشعار غريبة تنفر أكثر مما تقرب، (والتشبيه والاستعارة جميعاً يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد، كما شرط الرماني في كتابه، وهما عنده في باب الاختصار. قال: واعلم أن التشبيه على ضربين: تشبيه حسن، وتشبيه قبيح، فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك، قال: وشرح ذلك أنما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لاتقع عليه الحاسة. والمشاهد أوضح من الغائب؛ فالأول في العقل أوضح من الثاني، والثالث أوضح من الرابع، وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره، والقريب أوضح

^١ القزويني، جلال الدين أبو عبد الله، الإيضاح في علوم البلاغة، (بيروت: دار إحياء العلوم، ط ١٩٩٨م).

^٢ ضيف الله، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، (القاهرة: دار المعارف، ط ١٩٩٣م)، ص ٢٧١.

^٣ العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين الكتابة والشعر، ص ٢٩٧.

من البعيد في الجملة، وما قد ألف أوضح مما يؤلف).^١ وهذا ما سار عليه ابن المعتز من خلال أبياته الشعرية.

وختاماً نقول أن للصناعة البيانية أهمية كبيرة في تطور الأدب العربي ويعتبر ابن المعتز أحد روادها على مر العصور. ويشتمل ديوان ابن المعتز على عدد هائل من التشبيهات تشمل أغلب أنواع التشبيه. كما يتكرر نوع التشبيه في ديوان المعتز أكثر من مرة بأساليب مختلفة، والأساليب الشعرية التي يميز بها ابن المعتز في ديوانه هي الأوصاف والتشبيهات.

^١ ابن رشيق القيرواني، أبي علي الحسن، العمدة في صناعة الشعر، ص ٩٥.

الأدب الإسلامي لدى محمد أول أبوبكر
دراسة في "مذكرة إمام وخطيب في مناخ جامعي"
الدكتور سعيد عبدالعزيز الإمام

المحاضر- بشعبة اللغة العربية- جامعة نورث ويست- كنو- نيجيريا

ملخص البحث

إن الأدب فن يعبر به الأديب عن أفكاره وأحاسيسه تجاه الحياة والكائنات المحيطة به، متبعاً في ذلك طريقة تعبيرية موشاة بصور وأطراف وألوان. وهذه الطريقة التعبيرية ظاهراً عامة ومتعارفاً عليها في آداب الأمم كلها، ولكن الفكرة التي تنطوي تحتها، تظل هي الفارق الذي يميز أدب وآخر، ويعكس للمتلقي المذهب العقدي الذي ينتهي إليه الأديب. ومن الحقيقة التي لا يشوبها شائبة من الشك، أن إنتاجات علمائنا الأدبية في هذا البلد، تحمل في طياتها معانٍ وأفكاراً إسلامية، مصوغة في قالب فني رائع ومثير، مما يجعل القارئ يعتقد بأن الأدب العربي النيجيري ينتهي في- هويته إلى الأدب الإسلامي. وهد فنا في هذه المقالة هو استجلاء المعاني وأفكار الإسلام في "مذكرة إمام وخطيب في مناخ جامعي" للبروفيسور محمد أول أبوبكر، وبيان ما فيها من خصوصيات فنية

المقدمة

إن الأدب فن يعبر فيه الأديب عن أفكاره وأحاسيسه تجاه الحياة والكائنات المحيطة به، متبعاً في ذلك، طريقة تعبيرية، موشاة بصور وأطراف وألوان. وهذه الطريقة التعبيرية ظاهراً عامة، ومتعارفاً عليها في آداب الأمم كلها، ولكن الفكرة التي تنطوي تحتها، تظل هي الفارق الذي يميز أدب وآخر، ويعكس للمتلقي المذهب العقدي الذي ينتهي إليه الأديب.^١ ومن الحقيقة التي لا يشوبها شائبة من الشك، أن إنتاجات علمائنا الأدبية في نيجيريا، تحمل في طياتها معانٍ وأفكاراً إسلامية، مصوغة في قالب فني رائع ومثير، مما يجعل القارئ يعتقد بأن الأدب العربي النيجيري ينتهي في- هويته - إلى الأدب الإسلامي وهد فنا في هذه المقالة هو استجلاء المعاني وأفكار الإسلام في "مذكرة إمام وخطيب في مناخ جامعي" للبروفيسور محمد أول أبوبكر، وبيان ما فيها من خصائص فنية. ويكون ذلك حسب المحاور التالية

^١ المقابلة، كمال أحمد، آراء رابطة الأدب الإسلامي العالمية في الأدب والنقد، (عمان- الأردن: ط ١، ٢٠٠٢م)، ص ٧٦

المحور الأول:

هو البروفيسور محمد أول أبوبكر. ولد بمدينة كنو عام ١٩٤٨م. حصل على الشهادة الثانوية من مدرسة العلوم العربية كنو، ثم الليسانس في اللغة العربية من جامعة أحمد بللو زاريا. نال شهادتي الماجستير والدكتوراه في النقد الأدبي الحديث من جامعة أدنبره، بريطانيا، خلال عامي ١٩٧٨م، و١٩٨٣م.

كان ولا يزال – يعمل محاضرا في قسم اللغة العربية، جامعة بايرو كنو. ويعرف بالمعاملة الطيبة والشجاعة الأدبية وأداء المسؤولية. وله مقالات ومؤلفات في الأدب والنقد والإسلام. منها:

- سيد قطب والنقد الأدبي
- رؤية النويبي في النقد الأدبي
- مذكرات إمام وخطيب في مناخ جامعي
- من رسالة الإسلام^١

المحور الثاني: مفهوم الأدب الإسلامي

يعتبر مصطلح "الأدب الإسلامي" من المصطلحات الأدبية، التي تستند – في جذورها – إلى المذاهب العقدية. وقد وضع النقاد الأدباء الذين دعوا إلى إيجاده تعريفا يوضح حقيقته ومفهومه. ومن ذلك ما قاله محمد قطب:

"هو التعبير الفني الجميل عن الكون والحياة والإنسان من خلال التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان"^٢

وتقول رابطة الأدب الإسلامي العالمية:

"الأدب الإسلامي هو التعبير الفني الهادف عن الكون والحياة والإنسان وفق الكتاب والسنة"^٣

الأدب الإسلامي – حسب هذا التعريف – نابض بتجربة عا شها الأديب المسلم وعبر عنها من منظور إسلامي. أو قل بعبارة أخرى هو أدب يعبر فيه الأديب المسلم عن الأيديولوجية الإسلامية المستقرة في عقله وذهنه

والأيديولوجية جزء لا يتجزأ من الأدب كما لا يمكن تجريد الأدب عنها، فهناك روابط تربط بينهما. وتتمثل هذه الروابط في اللغة والأديب

^١ هذه النبذة التاريخية، مقتبسة مما كتبه محمد أول أبوبكر عن نفسه في الغلاف الأخير لكتابه الموسوم "رؤية النويبي في النقد الأدبي"

^٢ قطب، محمد، منهج الفن الإسلامي، (بيروت: دار الشروق، ط٤، ١٤٠٠م)، ص٦

^٣ النظام الأساسي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية، (الرياض: شركة العبيكان للطباعة والنشر، ١٩٩١م)، ص٢٣

فباللغة -كما هو معروف- أصوات يعبر بها الإنسان عن معانيه وأفكاره. وهي التي تعكس حقيقة هذه الأفكار والمعاني، أكانت اقتصادية، أو سياسية، إسلامية وما إلى ذلك^١

وبما أن الأدب يتخذ من اللغة أداة للتعبير، فإنه من اللازم أن يحمل النص الأدبي بين ثناياه- الأيديولوجية أو الأفكار التي يعتقدونها ويؤمن بها الأديب، فيسعى أديبا إسلاميا أو أديبا اشتراكيا، بناء على طبيعة الأيديولوجية التي يحتوي عليها

والأديب بنفسه يعدّ من هذه الروابط، فهو إنسان له مثل ووعيه الأيديولوجي الذي ينظر من خلاله إلى الحياة والمجتمع، فإذا أنتج هذا الأديب أدبا، فلا بدّ من أن ينعكس عليه أيديولوجيته وعقيدته التي يؤمن بها^٢

هذا، ويجعل الأدب الإسلامي، الكون والحياة والإنسان محور اهتمامه، إذ ينظر إلى الكون، فيبرز ما فيه من صنع الله البديع ونظامه العظيم، كما يتناول الحياة، ليشير إلى أنها لم توجد عبثا ولم تخلق سدى، بل إنها مسؤولة، وأن الإنسان في هذه الحياة مسؤول ومكلّف ومطالب بأن يعيش حياته وفق نظام الله المسيطر على الحياة والكون كله^٣

وليس الأدب الإسلامي- كما يتوهم البعض- وعظمية مباشرة، ينقل فيه الأديب معانيه نقلا آليا مباشرا، خاليامن المتعة والجمال، بل هو أدب يهتم- إلى جانب المضمون الإسلامي- بالصياغة الفنية، إذ إنّ الرؤية الإسلامية وحدها غير شفيعة بأدبيّة النصّ^٤

وعلى هذا، فالأديب الإسلامي يجمع- في شعره أو نثره- بين الفكرة والفنّ، حيث نراه يتناول معانيه ومواده من خلال العاطفة والشعور، ويصّبّها في قوالب فنيّة رائعة من ألفاظ وعبارات ذات ظلال وصور موحية

والأدب الإسلامي أدب الأمة الإسلامية، ويشمل كل إنتاج أدبي مكتوب باللغة العربية وغيرها شرطة انبثاقه من الرؤية الإسلامية^٥

^١ شديد، طارق عبد الفتاح، "أزمة الأدب العربي المعاصر، رؤية من خلال علاقة الأدب بالمعتقد "الأيديولوجيا"، مجلة رابطة الأدب الإسلامي العالمية، العدد(٥)، ١٤١، ص ٥٩

^٢ شديد، طارق عبد الفتاح، أزمة الأدب العربي المعاصر، رؤية من خلال علاقة الأدب بالمعتقد "الأيديولوجيا"، مقال سابق، ص ٥٩

^٣ الكيلاني، نجيب، أفاق الأدب الإسلامي، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ط ١، ١٩٦٥م)، ص ٤٤

^٤ المقابلة، كمال أحمد، المرجع السابق، ص ٨١

^٥ ثاني، عبد الرحمن شتّ، مدخل إلى أدب أفريقيا الإسلامية، مجلة الأدب الإسلامي في نيجيريا، ماضيه وحاضره، العدد(١)، ص ١٥٣

المحور الثالث: المعاني الإسلامية في "مذكرة إمام وخطيب في مناخ جامعي"

"مذكرة إمام وخطيب في مناخ جامعي" سيرة ذاتية، كتبها البروفيسور محمد أول أبوبكر يعبر فيها عن تجربة إسلامية عاشها في الدعوة الإسلامية، والتي باشرها في البيئة الجامعية حيث يعمل محاضرا وإماما وخطيبا في مسجدها الجامع. وتمثل الإمامة التي يقوم بها في هذه البيئة، التجربة الإسلامية التي يحاول الكاتب التعبير عنها في هذه السيرة الذاتية. وإلى جانب الإمامة، يتعرض الكاتب محمد أول أبوبكر، لقضايا اجتماعية، مبدية تدمره عن بعض منها، ومشيدا ببعضها الآخر، وهو في كل هذا يصدر من موقف إسلامي حاسم. ونحن في هذا الصدد، سنقوم بعرض بعض المعاني الإسلامية الواردة في "المذكرة"، تحت هذه النقاط التالية:

أ - الإمامة

يحاول الكاتب من خلال حديثه عن الإمامة -أن يشير إلى مفهوم إسلامي تجاه الوجود الإنساني على الأرض. ومفاد ذلك هو أن الإنسان مخلوق على هذه الأرض ليتحمل أعباء الحياة ويباشر مسؤولياتها ويقدم خدمات تجاه ربه وغيره من المخلوقات، وهو لم يخلق لنفسه، وكذلك مواهبه المادية والمعنوية، ليست ملكا له وحده، بل هو مكلف بتصريفها وتوظيفها حسب ما يحبه الله ويرضاه.^١ وعلى هذا، فالإمام مسؤول ومكلف بتقديم أعمال وواجبات تجاه الدين والأمة الإسلامية. ويلمس القارئ بوضوح هذه الفكرة، في حديث الكاتب عن المشاعر التي ساورتها حيال تعيينه إماما للمسجد الجامع في الجامعة:

"لقد شعر الإمام الشاب بثقل المسؤولية الملقاة على عاتقه... فبدأ له شخصيته كمئذنة مسجده، يتطلع إليه

الجميع، متوقعين أن يروا فيه المثل العليا، التي سيدعوا غيره إليها... هكذا ساورتها المشاعر عن توقعات المهنة،

وهي توقعات ليست سهلة المنال ولا ميسورة التحقيق، ولكن لا بد من بذل الجهد نحو تحقيقها نوعا ما، والتفت إلى الدوحة العملاقة، فخليل إليه أنه مأمور باجتثاثها وحملها على رأسها".^٢

ب- النقد الاجتماعي

من الثابت لدى النقاد أن الأديب إنسان له وعيه ومثله الأيديولوجي، الذي ينظر من خلاله إلى المجتمع، فينشئ من ذلك أدبا يشيد أو ينتقد فيه ظاهرة من الظواهر الاجتماعية التي لا تتفق مع

^١ المرجع السابق، ص ٦٠.

^٢ أبوبكر، محمد أول، مذكرة إمام وخطيب في مناخ جامعي، (بدون دار الطبع، ط ١، ١٩٩٤م)، ص ١٧.

القيم التي يؤمن بها. والأديب المسلم يعرف أنه مسؤول عن توجيه الأمة ومن ثم لا يعيش منفصلاً عن مجتمعه، بل يراقبه عن كثب، ويشخص أمراضه وينتقد الظواهر التي لا تتماشى مع المبادئ التي جاء بها الإسلام^١

والقارئ "المذكرة" يرى أن الكاتب، يوجه انتقاداً هاماً تجاه مما رسات آلية لبعض الأعمال العبادية، لاحظها من بعض المسلمين في مجتمعه، وتتمثل هذه الممارسات في عدم مرافقة الأعمال العبادية -عند أدائها- بالتفكير، بغية استخلاص الحكم والفوائد الروحية الكامنة فيها، وفي ما يظهر من بعض الشبان المسلمين من الحماسة الدينية، التي لا تستند إلى فهم صحيح للإسلام. يبدى الكاتب تذمره حول هذه الظواهر السلبية ويبدو كل هذا جلياً في حديثه هذا:

".... وانتقل الإمام بعد ذلك، ليقرر أن صحوة المسلمين عبر العصور المختلفة، إرتبطت ارتباطاً وثيقاً بإحياء رسالة المساجد في وعي الأمة. حقا إن مؤشرات الصحوة الإسلامية بادية على أفق هذا البلد. ولكنها مؤشرات لا تنتظم في عقد مدروس ولا تستند إلى أسس تربوية معتمدة، ومن ثم فهي قريبة المنال طافحة على السطح، تهزها أقل الرياح عصفاً، ولعل هذا ما يفسر أخذ معظم الشعب المسلم عندنا من الدين بالقالب دون القلب والإكتفاء منه بالطقوس والشعائر دون التغلغل في الجوهر واللب"^٢.

ج - العادات الاجتماعية الإسلامية

يهتم الأدب الإسلامي بتصوير خصائص الأمة الإسلامية ومدى تأثير الإسلام وتحكمه في عاداتها ومقوماتها الاجتماعية ليتخذ من ذلك شاهداً على شمولية الإسلام لجوانب الحياة الإنسانية.^٣

وقد وردت في أماكن من "المذكرة" صور واضحة عن تأثير القيم الإسلامية في معظم الظواهر الاجتماعية لأهل نيجيريا، ومن ذلك وصفه لحفلة الوداع التي أقيمت لـ"الإمام"، حيث توسل المجتمعون بتلاوة القرآن، راجين له الخير والسلامة في الرحلة التي يريد أن يقوم بها إلى بعض الدول الإفريقية، للتفرغ في إحدى جامعاتها. وهو في ذلك يصور مدى اهتمام أهل هذا البلد بالدعاء والتوسل بتلاوة القرآن في كل ما يهمهم من الأمور فرحاً أو ترحاً، ويقول:

"كان الوقت عصوا سلطت فيه الشمس أشعتها المضيئة على الأرض بعد موسم الحصاد مما ولد ارتفاعاً في درجة الحرارة، وقد بدأ المدعوون من المدينة ينضمون التي تبعد عن الحرم الجديد بنحو خمسة عشر كيلومتراً، ينضمون إلى إخوانهم الساكنين في الأحياء الجامعية والقرى القريبة. وقد

^١ الكيلاني، نجيب، آفاق الأدب الإسلامي، ص ٩٩

^٢ أبوبكر، محمد أول، مذكرة إمام وخطيب في مناخ جامعي، ص ١٣

^٣ المرجع السابق، ص ٣٥

انهمكوا بعد الصلاة مباشرة في التلاوة من مصحف تحلقوا حوله. وكان المصحف موزعا إلى أحزاب، ومن المدعوين من أخذ حزبين حسب درجات حذقهم في التلاوة، ومنهم من لا يقرأ أصلا فاكتفى بالشهود مع إخوانه، وكما اختلفت قدرات المهكمين في التلاوة، اختلفت طرائقهم فيها. فمن خافت بها يجيل عينيه على الحروف دونما نطق، وجاهر بها قليلا يسمع من حوله، ومتوسط بين الخفوت والجهر، ولم يمر على بدء التلاوة إلا نحو من أرباع الساعة حتى أتوا على المصحف كله".^١

المحور الرابع- طريقة الأداء

إذا أمعن القارئ النظر في النماذج المستعرضة في المحور السابق، يري أن الصورة هي الطريقة التي اتبعها الكاتب في توصيل أفكاره إلى القراء. ويتمثل ما في هذه النماذج من صورة في ثلاثة أشياء:

ا- الألفاظ الموحية

ب- الصور البيانية

ج- الصورة الحقيقية

الألفاظ الموحية

هي الألفاظ التي تثير في نفس القارئ معاني كثيرة وأفكار عميقة.^٢ وقد وردت في تلك النماذج ألفاظ موحية. ومن ذلك قوله: "والتفت إلى الدوحة العملاقة، فخيّل إليه أنه مأمور باجتثاثها وحملها على رأسه".^٣

فكلمتا "الدوحة العملاقة" توحيان -بظلالهما- بأن الإمامة المعروضة عليه، مسؤولية كبيرة، وتوحي كلمة "اجتثاث" بما تتطلبه الإمامة من خدمات، لا بدّ للإمام من تقديمها تجاه الأمة. وعلي نفس الوتيرة، توحي كلمة "حمل" بأن الإمامة أمانة في عنق الإمام وجزء من استخلاف الإنسان على الأرض، كما أشار إلى ذلك القرآن:

"إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا".^٤

الصور البيانية

يقصد بالصورة البيانية، تلك الصورة التي يستخدمها فيها الأديب الوسائل البيانية من تشبيه واستعارة وكناية، لنقل أفكاره وتصوير أحاسيسه النفسية.^١

^١ المرجع السابق، ص ٣

^٢ بدوى، أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، (مكتبة نهضة مصر، بالجميلة، ط ٣، ١٩٦٤م)، ص ٥٧

^٣ المرجع السابق، ص ١٧

^٤ سورة الأحزاب، آية ٧٢

وقد وظف البروفيسور محمد أول أبوبكر هذا النوع من الصورة في تلك النماذج. ويشهد على ذلك قوله:

"... فبدا له شخصه كمنذنة مسجده يتطلع إليه الجميع، متوقعين أن يروا فيه المثل العلي التي سيدعوا غيره إليها".^٢

يشبه الكاتب "الإمام" هنا بالمنذنة التي هي في مكان عال والتي هي علامة يهتدي بها الناس إلى المسجد، ليقول بأن من مسؤوليات "الإمام" أن يكون أسوة حسنة لجماعته في الأقوال والأفعال. وكذلك يصور -على سبيل الإستعارة التصريحية- عدم استئناد الصحوة الإسلامية لدى الشباب إلى فهم صحيح وفكر عميق، في صورة بناء غير مؤسس على أساس متين، بحيث إذا تعرض لعا صفة قليلة، فسينهار ويهوي، كما يلمس القارئ ذلك بوضوح في هذا الكلام:

"حقا إن مؤشرات الصحوة الإسلامية بادية على أفق هذا البلد. ولكنها مؤشرات لا تنتظم في عقد مدروس ولا تستند إلى أسس تربوية معتمدة، ومن ثم فهي قريبة المنال طافحة على السطح، تهزها أقل الرياح عصفاء، ولعل هذا ما يفسر أخذ معظم الشعب المسلم عندنا من الدين بالقلب دون القلب والإكتفاء منه بالطقوس والشعائر دون التغلغل في الجوهر واللب".^٣

الصورة الحقيقية

هي كل صورة استطاع الأديب من خلالها تصوير ما يريد التعبير عنه بألفاظ حقيقية تشكل بمجموعها صورة دقيقة التصوير، تنم عن خيال خصب.^٤

وإذا نظر القارئ في هذا الكلام التالي، يجد أن البروفيسور استخدم هذه الصورة الحقيقية: "كان الوقت عصوا سلطت فيه الشمس أشعتها المضيئة على الأرض بعد موسم الحصاد مما ولد ارتفاعا في درجة الحرارة... وقد انهمكوا بعد الصلاة مباشرة في التلاوة من مصحف تحلقوا حوله وكان المصحف موزعا إلى أحزاب وكما اختلفت قدرات المهتمكين في التلاوة، اختلف طرائقهم فيها، فمن خافت بها يجيل عينيه على الحروف دونما نطق، وجاهرها قليلا يسمع من حوله ومتوسط بين الخفوت والجهر".^٥

^١ الجبني، زيد بن محمد بن غانم، الصورة الشعرية في المفضلات، (المدينة المنورة: الجامعة الإسلامية، عمادة البحث العلمي، ط ١، ١٤٢٠)، ج ١، ص ٥١

^٢ المرجع السابق، ص ١٨

^٣ أبوبكر، محمد أول، مذكرة إمام وخطيب في مناخ جامعي، ص ١٣

^٤ الجبني، زيد بن محمد بن غانم، ص ٥٤

^٥ - المرجع السابق، ص ٣

إن ألفاظ الكاتب في هذا الكلام ألفاظ حقيقية، ولكنها تعطي صورة دقيقة وشفافة عن حالة الطّقس في الوقت الذي عقد فيه مجلس الدعاء، وعن طبقات الحضور المنهمكين على تلاوة القرآن. ففي قوله:

" كان الوقت عصوا سلطت فيه الشمس أشعتها المضيئة على الأرض بعد موسم الحصاد مماوّلد ارتفاعا في درجة الحرارة "، تصوير دقيق لحالة الجوّ وما يصاحبه من قيظ وهجير، ينتفي معه وجود الهواء وكذلك يلاحظ تصوير دقيق في قوله في قوله عن اختلاف قدرات المنهمكين في القراءة، ومما ساعد على هذه الدّقة في التصوير، استعماله لأفعال المضارعة التي وضعها اللغة للدلالة على الأحوال المنظورة. مثل: "يجيل" و"يسمع"، ممّا يجعل القارئ يحس كأنه يرى المجلس وما يجري فيه رأي العين، ويشهد ما يجري فيه ماثلا أمامه.

الخاتمة

تعرضنا فيما سبق للحديث عن بعض من المعاني أو الأفكار الإسلامية التي وردت في "مذكرة إمام وخطيب في مناخ جامعي" وتتمثل تلك الأفكار في "المسؤولية" و "مرافقة الممرسات العبادية بالتفكر" والاهتمام بالدعاء "إستوحينا هذه المعاني من خلال الشاعر التي ساورته حيال "الإمامة المعروضة عليه ومن النقد التي وجهه تجاه بعض الممارسات العبادية التي يقوم بها بعض المسلمين في مجتمعه، ومن وصفه لبعض العادات الاجتماعية الإسلامية في هذا البلد، ثم أدلينا ببيان وجيز عن الطريقة التعبيرية التي اتبعها الكاتب، وقلنا إن الكاتب اتبع الأسلوب التصويري في توصيل تلك المعاني إلى القارئ، ومن ثم يتبين للقارئ أن البروفيسور محمد أول أبوبكر، أديب إسلامي، وأنه استطاع أن يوفق في هذه "المذكرة" بين الرؤية الإسلامية والتجويد الفني.

القصة الملايوية ما قبل الاستقلال

عصر العشرينات (١٩٢٠م)

الدكتور خالد بن لودين

محاضر بمركز الدراسات العامة - الكلية الجامعية الإسلامية العالمية بسلانجور - ماليزيا

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى التعريف بانطلاقة القصة الملايوية وطبيعتها، وخاصة في عصر العشرينات (١٩٢٠م). وقد اعتمد الباحث في دراسته على منهج المنهج الاستقرائي المكتبي، وقد أشارت نتائج الدراسة إلى أن القصة الملايوية بدأت بالتدوين خطياً، وأن كُتَّابها أُقْتَصِرَ على ذوي المتدينين والمعلمين والصحفيين الذين كانوا محدودي العدد، والدور الإيجابي الذي قام به الإعلام من الصحف والمجلات في نشر الأعمال القصصية. فكانت طبيعة هذه القصص بصورة مجملة سهلة وبسيطة التناول؛ وهذا مرتبط بطبيعة حياة الناس آنذاك التي كانت غير معقدة.

المقدمة

هذه الدراسة تهدف إلى التعريف بانطلاقة القصة الملايوية وطبيعتها، وخاصة في عصر العشرينات (١٩٢٠م). فجاءت التساؤلات عن متى بدأت هذه الانطلاقة بصورتها الفعلية؟ وما هي الجوانب التي حكّت هذه القصص المتمثلة في موضوعاتها؟ ومن هم الكُتَّاب الذين اشتهروا في ذلك العصر؟. فمنهج الدراسة الذي أعتمد عليه هو المنهج الاستقرائي المكتبي، وذلك بقراءة المراجع والنقاط المتعلقة بدراستنا والتعليق عليها. فكانت النتائج أن القصة الملايوية بدأت بالتدوين خطياً والمعلومات المتعلقة بها في عصر العشرينات بصورة فعلية، وأن كُتَّابها أُقْتَصِرَ على ذوي المتدينين والمعلمين والصحفيين الذين كانوا محدودي العدد، والدور الإيجابي الذي قام به الإعلام من الصحف والمجلات في نشر الأعمال القصصية. فكان جُلَّ طبيعة هذه القصص كانت تدور حول الفكاهي المسلي الاجتماعي مع دمج العنصر التربوي فيها، وأن الجوانب الأخرى للقصة كانت محدودة جداً كالسياسية والقصص ذات الطابع غير البيئة الملايوية. فكانت طبيعة عرض هذه القصص بصورة مجملة سهلة وبسيطة التناول؛ وهذا مرتبط بطبيعة حياة الناس آنذاك التي كانت غير معقدة.

القصة في المجتمع الملايوي

من المعروف أنَّ القصة كانت في بداياتها في أي مجتمع إنساني - الملايوي مثلاً - حكاية تُقال لفظياً على شكل حكايات قصيرة تُنتقل من لسان إنسان لآخر، وتقال هذه الحكايات عادة للتسلية والعبرة والاتعاظ أو تحكي لطفل يريد أن ينام.

ففي المجتمع الملايوي، ظهرت القصة بصورة كتابية - مكتوبة على الورق - في زمن قبل الحرب العالمية الثانية تقريباً عام (١٩٢٠م)، وأن الشكل البنائي لها لم يكتمل بعد، أي أنها لم تكن واضحة المعالم كما هو في العصر الحديث، فكتّاب القصص في ذلك الوقت كانت القصة معروفة لديهم بكلمة شِريتا أو شِريثيرا (Cerita atau Ceritera) أو حكاية، فجميع أشكال القصص كانت تُنشر وتُذاع عبر الجريدة أو المجلة. ومن الجرائد والمجلات المشهورة في ذلك الوقت التي تنشر فيها هذه القصص معبرة عن المجتمع مثلاً المحافظ، والحكمة، وخبر الأحد، وخبر الفكاهة، وماسِكا^١.

من هذا نقول: إنَّ فن القصة أو بالأصح أنَّ أول قصة في المجتمع الملايوي رُصدت وكُتبت عام (١٩٢٠م)، بينما وجدت بعض القصص قبيل هذا العام، لكن هذه القصص لم يُعرف مؤلفوها، وفي أي جريدة نُشرت، ومتى كان تاريخ نشرها، بمعنى أن هذه القصص كانت غير مدونة مجهولة الهوية، لذا أُعتمد تدوين القصة في المجتمع الملايوي من العام المذكور آنفاً؛ بسبب معرفة كاتب القصة، وعبر من نُشروا في أي تاريخ. فالوسيلة التي كانت ينشر هذا الفن بين أفراد المجتمع الملايوي مقتصرة فقط على وسيلتين، هما: الجرائد والمجلات التي كانت معروفة آنذاك.

فمن حركة تطور الأدب الملايوي الحديث، ظهر مسمى القصة القصيرة، وهذا المسمى لم يكن معروفاً إلا في العقد العشرين من القرن التاسع عشر. وصار هذا المسمى أكثر وضوحاً ونضوجاً في الساحة الأدبية في الخمسينيات على أيدي مجموعة من الكتّاب يطلق عليهم أدباء الخمسينيات^٢. كان في العقد العشرين من القرن التاسع عشر، مسمى القصة القصيرة شائعاً بين أهل الثقافة

^١ أونغ، هاشم، Teman Pelajar Kesusasteraan، ص ٤٩.

^٢ المحافظ (Pengasuh)، الحكمة (Al-Hikmah)، خبر الأحد (Warta Ahad)، خبر الفكاهة (Warta Jenaka)، وماسِكا (Mastika).

^٣ أونغ، هاشم، Teman Pelajar Kesusasteraan، ص ٤٩-٥٠.

والعلم، فجاء أدباء الخمسينيات واختصروا هذه الكلمة، وجعلوها كلمة واحدة ألا وهي شرفين (Cerpen)، فأصبحت هذه الكلمة متداولة وشائعة في المجتمع الملايوي حتى وقتنا الحاضر^١.

نستنتج أن مسمى القصة القصيرة -Cerpen- كما هو معروف حالياً في الساحة الأدبية؛ لم يستقر إلا في الخمسينيات باتفاق أدباء ذلك العصر الذين تداولوه فيما بينهم، وكان قبل هذا العصر متعدد الأسماء غير واضح المعالم والصفات، وهذا كان بطبيعة الحال، بدايات انطلاق هذا الفن، والتعريف به، ومن ثمَّ تخبطه حيناً وثباته حيناً آخر بسبب نفوذ المستعمر.

وبالنسبة للقصص التي أُنتجت بين عام (١٩٤٦ - ١٩٤٩م)، وُجد بعضها غير متماسك البناء، فمع قدوم ونشأة أدباء الخمسينيات في السادس من أغسطس عام (١٩٥٠م)؛ أصبحت القصص بعد ذلك منسقة ومنظمة وأكثر تماسكاً، فمن القصص التي أُنتجت في تلك السنة مجموعة قصصية لزمانين هما ميکار (Mekar) وسيقار (Segar)^٢. فمن أشهر أدباء الخمسينيات في تلك الفترة^٣ هو كريس ماس الذي يعتبر من الأدباء الذين نجحوا وأصبحوا نموذجاً يُقتدى به في فن القصة، فمن قصصه التي تعتبر من القصص النموذجية لدراسة عناصر القصة وفنها (حاكم صغير من كوالا سَمَنْتَن)، و(إعلان الاستقلال)، و(هم لا يدركون)، و(انهيار)، و(غلطة الرئاسة)^٤.

لذا، نقول بأنَّ بدايات هذا الفن عُرِف في المجتمع الملايوي على شكل نص مكتوب في الجرائد والمجلات عام (١٩٢٠م)، وأن هذا الفن لم يعرف بصورته التفصيلية البحثية إلا في الخمسينيات من قبل أدباء ذلك العقد، ومازال هذا الفن ينضج ويتطور عبر الفكر الإنساني والحضاري واجتهاده في رصد ما يطرأ عليه من أمور

انطلاقة القصة

إن الفن القصصي كان موجوداً بين الملايويين قبل الفنون الأدبية الأخرى كالرواية والشعر والدراما وحتى النقد الأدبي. فكان انطلاق هذا الفن بصورة مدوّنة للكاتب نور إبراهيم مدرسي (Nor

^١ انظر المرجع السابق، ص ٥٠.

^٢ عبدالقادر، نيك حسن بصري نيك، ٢٠٠٧م، Komsas Pegangan Teras Keterampilan، ص ٦٤-٦٥.

^٣ أونغ، هاشم، Teman Pelajar Kesusasteraan، ص ٤٩.

^٤ حاكم صغير من كوالا سَمَنْتَن (Pemimpin Kecil Dari Kuala Semantan)، إعلان الاستقلال (Pejelang Merdeka)، هم لا يدركون (Mereka Tidak Mengerti)، انهيار (Runtuh)، غلطة الرئاسة (Salah Pimpin).

Ibrahim Madrasi) الذي كانت قصته من أوائل القصص التي دُوِّنت في المجتمع الملايوي بعنوان: مشكلة الكسلان^١ التي نُشرت في مجلة المحافظ عام (١٩٢٠م)^٢.

وهذا ليس معناه أنَّ من أوائل القصص التي كُتبت في المجتمع الملايوي هي قصة الكاتب نور إبراهيم مدرسي فقط، بل كان هناك قصص ناقصة الهوية؛ أي أنها أحيانا لا توجد لها عناوين، أو لا يُعرف مَنْ صاحبها، أو في أي جريدة أو مجلة نُشرت، ومتى نشرت. فكانت قصة نور إبراهيم مدرسي من أوائل القصص الملايوية من حيث كمال الهوية والتدوين.

تعد القصة أول الفنون الأدبية انتشاراً في المجتمع الملايوي؛ لأنها انتشرت في بداية الأمر شفهيّاً، فأخذت تُلقى وتُعرض بصورة قصيرة، ومواضيعها عادة ما تكون مقتبسة من محيط المجتمع؛ أي أنها تكون قريبة من روتين ونمط حياة المجتمع الملايوي.

نذكر هنا ما قاله هاشم أونغ^٣ عمّا استخلصه في دور وسائل الإعلام في نهضة حركة القصة؛ مجازها أنَّ " هناك (٦٤) صحيفة ومجلة قامت بنشر القصص من الفترة (١٩٢٠ - ١٩٤١م)، فمن بين هذه الصحف والمجلات التي نشرت الكثير من هذا الفن مثل مجلة المعلم، والقصة، وماسنيكا، وخبر الفكاهة، وخبر الأحد، وخبر الزمان^٤. فكان كتاب هذه القصص في تلك الفترة يعدّون من المتدنيين والمعلمين والصحفيين الذين نهلوا تعاليمهم من الدين والثقافة الملايوية والإنجليزية^٥.

نشير إلى ما قاله هاشم أونغ آنفاً: إنَّ وسائل الإعلام كانت تؤدي دوراً فعالاً ومهماً في حركة سير هذا الفن، خاصةً في الصحف والمجلات، فكانت تنشرُ هاتان الوسيلتان قصصاً ليس فقط بمجرد ذكر القصة مرة واحدة فحسب، بل كانت هناك قصص تُنشر على شكل أجزاء متسلسلة، واقتصر كُتّاب هذه القصص في تلك الفترة على المتدنيين والمعلمين والصحفيين دون عامة الناس؛ لأنهم الفئة الواعية المدركة لما يحصل من أحداث، أي أنَّهم هم الذين كانوا يدافعون عن حقوق قومهم، ووطنهم لا بالسلاح والدم، بل بالقلم والفكر وإيقاظ الهمم.

^١ مشكلة الكسلان (Kecelakaan Pemalas).

^٢ بوته، عثمان وآسن، رملي، ٢٠٠٣، Sejarah Kesusasteraan Melayu Moden: cerpen، ص ١٣.

^٣ انظر المرجع السابق، ص ١٤.

^٤ مجلة المعلم (Majalah Guru)، خبر الزمان (Utusan Zaman).

^٥ بوته، عثمان وآسن رملي، ٢٠٠٣، Sejarah Kesusasteraan Melayu Moden: cerpen، ص ١٥.

تطور القصة

إنَّ شعلة النهوض بالقصة وتطورها كانت في القرن التاسع عشر بداية من العقد العشرين وتبعه العقد الثلاثين، وما إلى ذلك. ففي العقد الأربعين، أصاب هذه النهضة بعض التراجع بسبب اليابانيين - المستعمرين - الذين كانوا يسيطرون على البلاد آنذاك من الفترة (١٩٤٢ - ١٩٤٥ م).

فمع انتهاء الحرب العالمية الثانية^١؛ عادت نهضة حركة سير الفن القصصي، وذلك في الخمسينات، فكانت القصة في ذلك العهد من حيث الشكل معروفة المعالم والهوية، متجهة إلى مرحلة من النضوج في عهد الستينيات، ففي عقد السبعينات كانت حركة تطور القصة من الأفضل إلى الأفضل، وذلك من حيث الموضوع والشكل وأسلوب تقنية العرض. فهذا التطور الحاصل الملموس في هذا الفن مرتبط بأقلام الكتّاب - الذين هبوا إلى كتابة القصص الذين أوجدوا من كتاباتهم مجتمعاً قارئاً ومتطلعاً لهذا الفن قابلاً له ومستمتعاً به^٢. ففي عقد الثمانينات أصبح لهذا الفن له علاقة وثيقة بما مضى مؤخراً في السبعينات، وكانت العلاقة بينهما في عدّة ظواهر وموضوعات، سواء أكانت في الشكل أم الطريقة الأسلوبية أم التشجيع والحماسة في رفع مستوى هذا الفن^٣.

عصر العشرينيات (1920م)

لم يكن لكتّاب القصص في هذه الفترة بشكل عام القدرة في دمج أو استيعاب قصصهم لمواضيع كبيرة، أو حتى الأمور ذات النطاقات الأوسع من دائرتهم التي يسكنون فيها، بل اقتصرت كتاباتهم على عنصر الفكاهة والمرح، وعلى الآفات الاجتماعية المتمثلة في الظواهر الأخلاقية، وعلى حرية الاختلاط التي ليس لها قيود، وعلى السياسة التي ارتبطت كُلياً بالمستوى الاقتصادي للشعب الملايوي، وهذا يدل على أن أغراض وأهداف القصص التي أُلُفت في تلك الفترة محدودة جداً، إذ يُستنتج من النظرة الأولى أن هناك أيديولوجيتين؛ إحداها التّطرق والإكثار في ذكر عنصر المرح

^١ هزيمة القوات اليابانية أمام القوات البريطانية، وخروجها من أرض الملايو.

^٢ عبدالله، أحمد كمال (Ahmad Kamal Abdullah) وآخرون، ١٩٩٠، Sejarah Kesusasteraan Melayu، المجلد الثاني، ص ١٣٣-١٣٤.

^٣ بوته، عثمان وآسن، رملي، ٢٠٠٣، Sejarah Kesusasteraan Melayu Moden: cerpen، ص ٢٤٤.

والخدع والضحك من أجل إيجاد وخلق جو من التسلية والفكاهة للقراء، والأيدولوجية الثانية، تقوم بإيصال العنصر التعليمي التربوي خلال أحداث القصص^١.

لذلك نستنتج - من ذلك - أن موضوعات القصص لم تكن كبيرة؛ لأن الحياة كانت سهلة وليس فيها تعقيدات وأحداث ضخمة، وأن المتعلمين والمثقفين الواعين محدودون وقليلون، ووسائل نشر القصة ومساحات عرضها كانت ضيقة لا تسمح بالتطويل. أما وجود أيدولوجيتين، فالأول كان من أجل التنفيس عن النفس البشرية والبعد قليلاً عن روتين الحياة وهمومها، والثاني كان من أجل تهذيب المجتمع وتصحيح ما أُعوجَّ فيه من أخلاق.

القصة الترفيحية

إن القصص التي احتوت على عنصر الفكاهة؛ من الضروري أن يكون هناك تجسيد وعرض لسلوك إنسان ما، يُظهر من خلاله غباوته والمرحة وبلاهته الفكاهية فيما يقوم به من أفعال. فمن هذه الغباوة والبلاهة الفكاهية المرحة، أيضاً نجد ذكاء هذه الشخصية في دمج الشخصيات الأخرى المحيطة به معه، وذلك بما يقوم به من دور فكاهي مضحك مسلي، وهذا ما وجدناه في القصص الفكاهية التقليدية في الشخصيات، على سبيل المثال بكُّ بَانْدِير، وَلَبَاي مَالَنْغ، وَسِي لُونْشَاي^٢.

فهذه شخصيات قد قدّمت صوراً من التسلية والضحك لقراءها - ولو كانت الفكرة خفيفة - من الدور الفكاهي الذي قاموا به، وأيضاً دمج الشخصيات الأخرى الموجودة في القصة معهم من أجل لعب الدور الفكاهي على أتم وجه. إضافة إلى ذلك، تضمنت هذه القصص أيضاً بعض التلميحات الهادفة والنقد الحاد. فمن الكتاب الذين احتوت أعمالهم القصصية على الضحك والمرح والخداع مع بعض التلميحات مثلاً إسماعيل سليمان (Ismail Sulaiman) المشهور بأمر أرض كلنتن في قصصه؛ الذي يريد إشباع البطن، وذهاب العطش^٣، وهزّ الرأس بسبب الألم^٤.

^١ انظر المرجع السابق، ص ١٧.

^٢ بكُّ بَانْدِير (Pak Pandir)، لَبَاي مَالَنْغ (Lebai Malang)، سِي لُونْشَاي (Si Luncai).

^٣ انظر: نُشَرْتَا في مجلة المحافظ، عدد ٦ يوليو ١٩٢١م.

^٤ أمير أرض كلنتن (Putra Bumi Kelantan)، الذي يريد إشباع البطن (Yang Hendak Mengenyangkan Perut)، ذهاب العطش (Menghilangkan Dahaga)، هزّ الرأس بسبب الألم (Mengangguk Kepala Kerana Penyakit).

أعقب فيما سبق، أنَّ الذين يقومون بشخصية الفكاهة شخصيات معروفة لدى المجتمع الملايوي أمثال: بَكْ بَانْدِير، ولَبَاي مَالْنُغ، وسيُّ لُونْشَاي، وأن الحركات الفكاهية التي يؤديها من وحي حياة الشعب الملايوي لا من مجتمع خارج المجتمع الملايوي أي من عاداته وتقاليده وثقافته، ويكون إما بمقولة أو حركة أو تشبيه أو غير ذلك.

القصة الاجتماعية

إن القصص التي حكّت عن المجتمع في ظواهره الأخلاقية، وحرية الاختلاط؛ كان الهدف والغاية منها لأجل التعليم والتربية. وهذا الأمر كان واضحاً من مجريات أحداث القصص، والحقيقة التي تسعى إليها. فكانت هذه الظواهر والحرية ذات علاقة من تأثير وتلاقي بل تصادم الثقافتين الشرقية والغربية.

فالكُتَّاب حينذاك، أدركوا وفهموا أثر هذا التصادم بين الثقافتين؛ واعتبروه آفة سلبية، بل وإيقاظاً للشعب الملايوي على ما هم عليه، وأنه لابدّ عليهم من المواجهة، وإثبات الذات في كيفية استمرار هذه الحياة، ومعرفة المستجدات الطارئة عليهم من جزاء ما قام به المستعمر بالسَّماح بهجرة الكثير من الصينيين والهنود إلى هذا البلد - ماليزيا - والاستيطان فيه والذي بطبيعة الحال حمل الكثير والكثير من المشاكل والمتاعب على تقاليد وعادات المجتمع الملايوي، فمن هذه الزاوية، وُجِدَت حرية الاختلاط وتغللت في كيان المجتمع الملايوي الذي أُعتبرت - بعد فترة من قبل الكُتَّاب - ظاهرة اجتماعية سلبية على الثقافة الملايوية وعاداتهم، وترتب على ذلك أيضاً، أن هناك من بين الشباب من كرهوا ورفضوا وعارضوا معيشة الحياة، كما عاشها أبائهم وأجدادهم من العادات والتقاليد، فوجد منهم من قام باختيار شريكة حياته بنفسه في مسألة الزواج، وهذا دليل على الرفض التام من مفهوم ثقافة الإيجبار على الزواج^١.

أرى من الطبيعي أن الأخلاق في المجتمع الملايوي في تدهور؛ وهذا لم يأت صدفةً، بل تصارع وتصادم مع الثقافة اليابانية والثقافة الغربية، وضعفت الثقافة الملايوية أمامهما، وفضلاً عن القبضة الحديدية للمستعمر، هذا كله أدى إلى نسيان وتجاهل بعض العادات والتقاليد الملايوية، حيث نجد هناك أفراداً في المجتمع الملايوي تحلّوا بعادات غيرهم من المستعمرين.

^١ بوته، عثمان وآسن، رملي، ٢٠٠٣، Sejarah Kesusasteraan Melayu Moden: cerpen، ص ١٨.

إن ثقافة الإجبار على الزواج في المجتمع الملايوي، لم يأت من فراغ، بل هناك أسباب جعلت ولي الأمر يقوم بها، فأول هذه الأسباب كان من أجل الحصول على المال، والحياة السهلة التي لا تحتاج إلى بذل الجهد البدني أو الفكري، وثانيها المحافظة على المستوى الأسري أو الطبقي أو الوظيفي^١. فمن القصص التي تناولت هذا المفهوم^٢ مثلاً قصة سيطرة المال، وحب ملارا^٣.

إن الزواج الإجباري من ثقافة عادات المجتمع الملايوي في الماضي، كان منتشرًا في جميع أرجاء المعمورة خاصة في القرى. وهذه الثقافة نتجت لسببين، إما المال أو المنصب والرتبة الاجتماعية. أما الآن فهذه الظاهرة مختفيه بعض الشيء، خاصة في المدن، وإذا كانت موجودة، فهي قليلة جداً وتكون في القرى البعيدة عن المدن.

وظاهرة الحب ليس شيئاً غريباً عن المجتمع الملايوي؛ فهي موجودة خاصة بين أوساط الشباب، فكُتِّب القصص في تلك الفترة؛ تحدَّثوا عن هذه الظاهرة عبر شخصيات عديدة من حيث سلالة القوم والمعتقد، فقصة البحث عن زوجة^٤ التي حكّت عن مدى الطاعة والتَّضحية التي قامت بها الفتاة الصينية يَبْ أه مُوي^٥، وأُبدت استعدادها، وهي راضية كل الرضى بتغيير دينها إلى الدين الإسلامي، وترك أسرتها من أجل الزواج من الموظف محمد الذي تعلم تعليماً غريباً، فالكاتب لم يقتصر فقط في سرد أحداث أزمة الحب التي حدثت بينهما، بل تطرق إلى الحالة الاقتصادية للملايويين المتَّصفين بصفة الإفراط والتبذير آنذاك^٦.

نرى أن ظاهرة الحب يشترك فيها كل البشر على وجه الأرض، فهي لا تفرق بين أبيض وأسود، ولا بين صيني وملايوي، فمتى وقع الحب تزول كل الفوارق والعوائق، ففي القصة السابقة دليل على ذلك، إذ إن المجتمع الملايوي فيه الكثير من مثل هذه الأحداث، وذلك لتعدد الأقوام والأديان في دولة واحدة.

^١ انظر المرجع السابق، ص ١٩.

^٢ انظر: هارس (Haras)، خير ملایا (Warta Malaya)، ديسمبر ١٩٢٧ - مارس ويوليو ١٩٢٨. وانظر: نجم الشرق (Bintang Timur)، مجلة دنيا الملايو (Majalah Dunia Melayu)، ٢٩ يونيو - ٢٠ ديسمبر ١٩٢٩.

^٣ سيطرة المال (Pengaruh Wang)، حب ملارا (Cinta Melara).

^٤ انظر: أحمد، محمد يوسف (Muhammad Yusof Ahmad)، مجلة المعلم، ١ أغسطس ١٩٢٨ - مايو ١٩٢٩.

^٥ البحث عن زوجة (Mencari Isteri)، يَبْ أه مُوي (Yap Ah Moi).

^٦ يوته، عثمان وآسن رملي، ٢٠٠٣، Sejarah Kesusasteraan Melayu Moden: cerpen، ص ١٩.

إنَّ حضور وتواجد الصينيين والهنود في المجتمع الملايوي؛ أفضى إلى قلق وارتياح وسط السكان الأصليين الذين أدركوا فيما بعد: أنه لابدَّ عليهم من تحسين حياتهم التقليدية والتوجه إلى مواكبة التقدم والازدهار، ومن هذا الإدراك والوعي، قاموا بالجهد الدؤوب والصبر من أجل البحث والوصول لحياة أفضل في المستقبل. فكان هذا الجهد والصبر عملاً ملموساً فيما يقومون به من أعمال، وذلك عبر الحصول على المعرفة والعلم، وإقامة الأنشطة الهادفة التي توصلهم إلى ما يريدونه، وهذا لا يكون بطبيعة الحال إلا عن طريق تقديم التضحيات والتشجيع والمساعدات المادية من قبل أفراد المجتمع الملايوي أنفسهم^١. فمن القصص التي حكّت عن ذلك دون ذكر مؤلفها، قصتها الجهد الموحد يُوجد القدوة^٢، وذلك الجهد خزانة أبدية^٣.

في الفقرة السابقة، أشرنا إلى وعي وإدراك أهل البلد الأصليين في النهوض، ومسيرة ومحاكاة وتحدي الآخرين من حيث التقدم والتطور، حيث قام الملايو بتسخير كل ما يفضي إلى تقدمهم ونهضتهم، فالقصتان اللتان ذكرناهما آنفاً دليلٌ على هذا الوعي والإدراك.

فمن جرّاء الهجرة ودخول العمالة غير الملايوية إلى أرض الملايو من قبل المستعمر الإنجليزي من أجل تشغيلهم في قطاع المناجم والزراعة؛ تسبب ذلك في تراجع وتقهر اقتصاد أهل البلاد الأصليين، فضلاً عن ذلك انتشار الثقافة الغربية بشكل سريع، وتغلغلها في المجتمع؛ ونتج عنه سلوك وحدوي^٤ عند الملايويين أنفسهم، وظهوت طبائع سلبية تُصوّر الحياة المدنية على أنها استغلال للفرص، وأنها متصفة بصفات مادية، ومصالح شخصية، ومرور طبقة من أصحاب رؤوس الأموال، وهذا أدّى بطبيعة الحال؛ إلى تدهور حال الملايويين أمام غيرهم، خاصةً بين أوساط الكبار في السن الذين عندهم أبناء قد تعلّموا من الثقافتين: الملايوية والإنجليزية، وهم الذين اتصفوا بصفات سيئة كالتبذير والإفراط في شؤون حياتهم حتى وصلت حالتهم المادية إلى

^١ انظر المرجع السابق، ص ٢٠.

^٢ انظر: مجلة المعلم، ١ يناير ١٩٢٥. وانظر: مجلة دنيا الملايو، ٢١ يوليو ١٩٢٩.

^٣ الجهد الموحد يُوجد القدوة (Perusahaan yang Berpadan-Buatlah Tauladan)، ذلك الجهد خزانة أبدية (Berusaha Itu Perbendaharaan yang Kekal).

^٤ أي السلوك الذي يهتم الشخص بنفسه - حب الذات - أو بمجموعته التي تساعد على النهوض إلى أحسن الأوضاع من غيره.

رهن أراضهم، وأصبحوا غير مالكين لها، وصارت في أيدي الطوائف الأخرى بماليزيا، فالقصص^١ التي حكّت عن هذا مثلاً: (رجل صاحب أرض مع أبنائه)، و(العذراء لا ترغب بالتزني، لا ترغب بالزفة، لا ترغب بالحنى، أولوية الشرع، العادة قد تُركت)^٢، صوّرت شُبَّاناً التزموا بالجانب الاقتصادي، وعدم الإفراط في إقامة ولائم زواجهم إلا على الطريقة التي تتوافق مع تعاليم دينهم الحنيف^٣.

نستنتج من الفقرة السابقة أن العمالة الخارجية التي دخلت على الحياة الملايوية بسبب المستعمر أدّت إلى انحسار فرص مجالات العمل للملايويين، ومن ثم تراجع اقتصادهم. وأن وصول ثقافة الغرب، ونموها بين أفراد أهل البلاد الأصليين قد نزعت من بعضهم هويتهم الملايوية، وجعلتهم ملايويين بالاسم والجسد فقط، فالقصتان اللتان ذكرتا أشارتا إلى ذلك.

ما قيل عن هذا العصر

قد قيل عن كتاب القصص في هذه الفترة أنهم غير منفتحين، وما زالوا منغلقيين في وعاء منطقتهم، وتناول موضوعاتهم الضيقة من خلال نتاجهم القصصي، إلا أن هناك شيئاً ملموساً وواضحاً، هو أن الكتاب بدأوا في إظهار موقفهم الإيجابي في عرض الظواهر المهمة الموجودة في مجتمعاتهم والمحيط بها، ويمكن أن يكون هناك بعض الظواهر لم تكن معروضة بشكل كافٍ من قبل الكتاب، لكن الشيء المهم والملاحظ الذي لا يمكن أن نغفل عنه أو نتجاهله، أن نتاجهم القصصي فيه نوع من الرؤية والنظرة العميقة، والنقد لبعض الظواهر الموجودة في المجتمع المتعدد الصفات والمزايا^٤.

^١ انظر: زها (Zabha)، الوقت (Masa)، مايو- نوفمبر ١٩٢٧. وانظر: شا. إس (Ch. S.)، مجلة دنيا الملايو، ٢٠ أغسطس ١٩٢٩.

^٢ رجل صاحب أرض مع أبنائه (Seorang Ahli Perkebunan dengan Anak-anaknya)، العذراء لا ترغب بالتزني، لا ترغب بالزفة، لا ترغب بالحنى، أولوية الشرع، العادة قد تُركت

Anak Dara Tak Mahu Bersunting, Tidak Mahu Bersanding, Tidak Mahu Berinai, Syarak Diutamakan, adat Ditinggalkan.

^٣ بوته، عثمان بوته وأسـن رملي، ٢٠٠٣، Sejarah Kesusasteraan Melayu Moden: cerpen، ص ٢٠-٢١.

^٤ انظر المرجع السابق، ص ٢١.

وأن أهداف القصص ووظيفتها في تلك الفترة كانت جليّة واضحة، وهو عنصر الفكاهة وهذا لا يعني أن الكثير من هذه القصص كانت للغرض المذكور آنفاً بل يتخللها بعض العناصر التعليمية التربوية والتلميحات الشديدة. وهذا ما تأثر به من جاؤوا بعدهم من الكتّاب في عقد الثلاثينيات (1930م) الذين أبدوا من خلال كتاباتهم حقيقة الأغراض القصصية التي هي مرآة للظواهر الموجودة في مجتمعاتهم، وذلك من الخروج من موضوعات دائرتهم، وشجاعتهم في عرض هذه الأغراض، وثباتهم القوي على ذلك من أجل الدفاع عن نصيب أهل قومهم، الذين أُستُعْمِرُوا ووقع عليهم الظلم، سواء أكان في مجال السياسة أو الاقتصاد أو حتى في الثقافة والعادات¹.

نلاحظ أن موضوعات كتّاب القصص كانت منغلقة وغير منفتحة في تناولهم لموضوعات مجتمعاتهم؛ وهو أمر نسبي تختلف فيه الآراء والأقوال على حسب فهمهم لتاريخ تلك الفترة من الأحداث، ومعرفة الأسباب التي أدت إلى ذلك، لكن المهم أنهم كتبوا عن موضوعات العصر الذي عاشوا فيه بغض النظر عن أن هذه الموضوعات صغيرة أو كبيرة وأوتافهة أو مهمة.

وأما موضوع السياسة فقد أخذ نصيبه أيضاً من قصص العشرينيات التي كانت مرتبطة بالاقتصاد، واتصالها بالحماسة الوطنية على شكل واسع، فالآراء والأفكار التي عُرضت عبر هذه القصص، أعطت نموذجاً أكثر إبداعاً، ودقة في التوصيف في سلامة ونجاة الحركة الاقتصادية للملايوين، فالنواحي أو النقاط التي تطرقت إليها كانت أكثر ما تكون عن الحياة الاجتماعية خاصة عن الأخلاق، والحرية في العلاقات الإنسانية، والتعليم بعدة صور. فكانت معالجة هذه الموضوعات من قبل الكتّاب مصاحبة بالوعي الناضج والمسؤولية الاجتماعية من أجل التأثير الفعال بشكل عميق في وعي أفراد المجتمع الملايو، فتصوير نقطة الحرية مثلاً لم تكن مشابهة تماماً للشخصية الملايوية السابقة، بل تعدّت وخطت لقوم آخرين، وأيضاً تصوير المعتقدات والأيدولوجيات الأخرى.

يمكننا القول بأن عصر العشرينيات في القصص تركزت فيها القصة على الفكاهة من أجل خلق جوٍّ من التسلية لقارئ هذه القصص، وجاءت مواضيعها فكاهية حول الأخلاق، وحرية الاختلاط والسياسة. فحاول كتّاب هذه الفترة تضمين وإدماج موضوعاتهم ببعض التعاليم التربوية في مواضيع الأخلاق والحرية؛ من أجل نشر التعليم التربوي الإيجابي، وإيقاظ المجتمع فيما هم عليه من آفات اجتماعية سلبية يجب البعد عنها، بطريقة فكاهية مسلية.

¹ المرجع السابق.

القصة الخارجية

كانت هناك قصص تحكي عن مناطق غير ملايوية، فنرى أن مجلتي (المحافظ)، و(دليل المعلم) على سبيل المثال قد عرضتا كثيراً من القصص لأحداث حصلت في بريطانيا، والشرق الأوسط، ونجد في مجلة (الكشاف)^١ أنَّ هناك قصصاً تتحدث عن الصين وإندونيسيا، ولا ننسى أن مجلة (المعلم) قد ذكرت قصصاً عن مناطق وأحداث تحمل ملامح الصبغة غربية^٢، فمثلاً^٣ (حب سيدة برازيلية)، و(محاولة الحب)^٤.

نلاحظ أن القصص التي حكّت عن تلك المناطق ليست ملايوية، وفيها تعارض مع ما ذكرناه في مقدمة عصر العشرينيات التي تقول: "كُتِبَ القصص في هذه الفترة بشكل عام؛ لم يكن لهم القدرة على دمج وتضمين قصصهم بموضوعات كبيرة، أو حتى الأمور ذات النطاق الأوسع من دائرتهم التي يسكنون فيها".

لذا نقول: إن ما وُجد من القصص التي تحكي عن المناطق غير الملايوية؛ ولو كانت كثيرة إلا أنها ليست كمثّل القصص التي حكّت عن مناطق أرض الملايو وبيئاتهم، وإن ما ذُكر من القصص من غير المناطق الملايوية؛ كان كُتِبَها قد درسوا وتعرفوا وعاشوا في منطقتهم لفترة وجيزة، وتعرفوا من خلالها على موضوعات تلك المناطق، فنقلوا إلى مجتمعاتهم تلك الموضوعات ليس غير ذلك.

الخاتمة

في ختام البحث يود الباحث أن يذكر أهم نتائج الدراسة وهي كالآتي:
أولاً: أن القصة الملايوية بُدأت بتوثيقها في عصر العشرينات، وهذا لا يعني أن ما قبل هذا العصر لا توجد قصص بل فيه، لكنها ناقصة التوثيق. وذلك من حيث فقدان مؤلف القصة أو متى ألفت أو في أي وسيلة عرضت وغير ذلك من المعلومات المتعلقة بتوثيق القصة آنذاك.
ثانياً: تركزت طبيعة القصص في عصر العشرينات بصفة عامة على الفكاهة والتسلية المستوحاة من البيئة الاجتماعية ونمط حياتهم. ولم تقتصر صفة الفكاهة بصورة بحتة في هذه القصص

^١ دليل المعلم (Panduan Guru)، الكشاف (Penyuluh).

^٢ دهرماويجايا (Dharmawijaya)، ١٩٨٩، Intisari Sejarah Kesusasteraan Melayu Moden، ص ١٦.

^٣ انظر: جنتايو (Jentayu)، مجلة المعلم، ١ نوفمبر، ١٩٢٥. وانظر: ١ يوليو ١٩٢٦.

^٤ حب سيدة برازيلية (Percintaan Lady Brazil)، محاولة الحب (Cubaan Kasih).

فحسب بل تضمنت العنصر التربوي الهادف إلى تقويم أخلاق أفراد المجتمع وأفعاله سواء كانت هذه الأخلاق سلبية أو إيجابية.

ثالثاً. بطبيعة الحال متى ما كانت هناك قصة؛ أكيد أن لها صاحبها – القصة الترفيهية والاجتماعية والخارجية-، لكن أصحاب هذه القصص في ذلك العهد كانوا قليلي العدد من المعلمين والصحفيين ورجال الدين. والسبب في انحصار كتاب القصص على هؤلاء من فئة الناس وقتهم؛ بسبب عدم انتشار العلم آنذاك بالصورة الكافية والمؤثرة في عامة الناس.

رابعاً. الدور الفعال والمتاح آنذاك من الصحف والمجلات في نشر الفن القصصي بين أفراد المجتمع الملايوي. فهذه الوسيلة هي التي كانت منتشرة في أرجاء المعمورة، وفي متناول الجميع بغض النظر عن مستوى حياة الناس المعيشية.

الطباق وتمثلاته في الفكر والفن العربي: مقارنة نقدية

الأستاذة الدكتورة صفا لطفي
كلية الفنون الجميلة- جامعة بابل- العراق

ملخص البحث

يهتم البحث بدراسة الطباق وتمثلاته في الفكر والفن الإسلامي / مقارنة نقدية ويقع في ثلاثة فصول يتعرض الفصل الأول فيها إلى مشكلة البحث، أما الفصل الثاني فقد تضمن مبحثين: المبحث الأول: (مفهوم الطباق في اللغة العربية)، والمبحث الثاني: تمثلات الطباق في الفكر العربي الإسلامي وظلاله على الفن الإسلامي. في حين خصص الفصل الثالث إلى نتائج البحث، والتوصيات وأخيرا المقترحات.

المقدمة

يهتم البحث بدراسة الطباق وتمثلاته في الفكر والفن الإسلامي / مقارنة نقدية ويقع في ثلاثة فصول يتعرض الفصل الأول فيها إلى مشكلة البحث والتي تتلخص بالتساؤل الآتي: ماهو الطباق وماهي تمثلاته في الفكر والفن الإسلامي؟ وكذلك أهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث وكذلك تحديد المصطلحات. أما الفصل الثاني فقد تضمن مبحثين: المبحث الأول: (مفهوم الطباق في اللغة العربية)، والمبحث الثاني: تمثلات الطباق في الفكر العربي الإسلامي وظلاله على الفن الإسلامي. في حين خصص الفصل الثالث إلى أولا: نتائج البحث والتي منها:

١. يُعَدُّ الطباق فناً من الفنون البلاغية الذي استأثر باهتمام علماء البلاغة، فلقد ورد في القرآن الكريم جامعاً بين متضادين في اللفظ والمعنى، وقد ورد في الحديث النبوي الشريف، كما ورد في الكلام العربي شعراً ونثراً، فكان محط إبداع الشعراء والأدباء، بكل ما يفرزه الضدان من معاني جليلة.

٢. لقد تعددت التسميات البلاغية لهذا الفن فقد أطلق عليه: "الطباق"، "المطابقة" والتضاد، فهو: الجمع بين المتضادين، أي: معنيين متقابلين في الجملة. أي: (يكون بينهما تقابل وتناف ولو في بعض الصور، سواء أكان التقابل حقيقياً، أو اعتبارياً.

ثانياً: التوصيات، ومنها: ضرورة اطلاع الدارسين والمهتمين باللغة العربية على عناصر البلاغة العربية ومنها الطبايق.

ثالثاً: المقترحات، ومنها:

١. مفهوم التضاييف وتمثالاته في الفكر الإسلامي والفن الإسلامي (دراسة مقارنة)

٢. مفهوم الصورة البلاغية في اللغة العربية.

وكذلك والمصادر.

الطبايق وتمثالاته في الفكر والفن العربي: مقارنة نقدية

مما لا شك فيه أن اللغة هي رباط شاء الله سبحانه وتعالى أن يجعله من الصلات التي تشد البشر بعضهم إلى بعض ولذلك فقد كرم الله سيدنا آدم (عليه السلام) بتعريفه بأسماء المسميات وقد امتحن الله تبارك وتعالى ملائكته بأن سألهم عن هذه الأسماء فعجزوا عن الحديث عنها ثم سأل سيدنا آدم عليه السلام فأجابه عنها وكان ذلك سبباً لرفع شأنه وإعلاء قدره في الملائكة، ذلك لأن الجنس البشري – كما هو معلوم – جنس اختاره الله تعالى لأن يكون اجتماعياً بفطرته، ومدنياً بطبعه فهو بحاجة إلى التفاهم، وما يتبع هذا التفاهم من التعاون، ولذلك فقد علم الخالق عز وجل بني آدم البيان وفي ذلك؛ يقول جل وعلا: ﴿الرحمن * علم القرآن * خلق الإنسان * علمه البيان﴾^١، والبيان من مزايا هذا الإنسان. ولذلك فإن الناس الذين يجمعهم المبدأ الواحد والفكر الواحد هم بحاجة إلى أن تكون لهم لغة تربط جميع فئاتهم وتصل بين جميع أطرافهم وتكون وسيلةً للتفاهم بينهم واللغة العربية هي التي يجب أن ترشح لذلك، لأنها لغة القرآن والقرآن هو كتاب المسلمين جميعاً وكذلك هي لغة العبادة، وهي لغة أهل الجنة، فالمسلم أيّاً كان. عندما يمثل بين يدي الله سبحانه وتعالى يخاطب الله بلسان عربي مبين فيقول ﴿إياك نعبد * وإياك نستعين﴾^٢، ولا فرق في ذلك بين عربي وغير عربي ولا أبيض ولا أسود ولا جاهل ولا عالم لأنها لغة مشتركة بين جميع المسلمين، بعد أن نزل بها القرآن واختارها الله سبحانه وتعالى لأن تكون وعاءً لكلامه فهي لغة العرب وجميع المسلمين، ولأنها لغة القرآن فالمحافظة عليها محافظة على قيم الإسلام التي جاء بها الكتاب الكريم وجاءت بها السنة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى السلام ولأننا لا نستطيع أن ندرك معاني القرآن الكريم ونفهم العقيدة الحقّة، ونصل إلى أسرار

^١ سورة الرحمن، الآية ٢/٤.

^٢ سورة الفاتحة، الآية ٥.

الشريعة الغراء ونعرف أحكام ديننا الحنيف إلا من خلال إطلاعنا على هذه اللغة ومعرفتنا الدقيقة بها.

لقد شاء الله تعالى أن تمر العربية كغيرها من اللغات بمراحل، فقد هذبها الألسن العربية وطوّرتها طوراً بعد طور إلى أن تهيأت لأن تكون وعاءاً لكلام الله عندما نزل بها القرآن على قلب المصطفى عليه الصلاة والسلام، وقد كان العرب في ذلك الوقت على ذروة الفصاحة والبلاغة وكانت الجزيرة زاخرة بالجم الغفير من الخطباء والشعراء الذين يلقون الحديث العربي قصيده ورجزه ونثره ونظمه وهم يتبارون في هذا المضمار ويتفاخرون بالسبق إلى قصبات السبق فيه، وقد كانوا يجتمعون في أسواقهم من أجل هذا التباري وكانوا يتقنون التعبير ولا يحتاجون إلى وضع ضوابط لها لأنهم نشئوا عليها فهم يتقنونها بالسليقة وبالممارسة وما كانت تشوبهم لكنة في حديثهم، فكان المخطئ منهم يعرف خطأه بالبدئية.

وفي حدود موضوع البلاغة والبيان فإن لدراسة العلوم البلاغية أهمية كبيرة فهي ليست ضرورية لمنشئ الأدب فقط، بل ضرورية أيضاً لمن يقوم بمهمة النقد لذلك الأدب، فالبلاغة تقف من الأدب والنقد واسطة العقد، والبلاغة بقدر ما هي ضرورية للأديب والناقد فهي ضرورية للقارئ، لمساعدته على تذوق الجمال في العمل الأدبي والإحساس بما أراد الأديب أن ينقله من وجدان وأفكار ودلالات. ومن هنا تتضح أهمية البلاغة في أنها:

- تبين لنا سر إعجاز القرآن الكريم من حيث فصاحته وبلاغته.
- تساعد على تذوق البلاغة النبوية في أحاديث الرسول عليه الصلاة والسلام.
- تذوق الأدب وإدراك خصائصه والوقوف على أسرار الجمال فيه.
- تقوم الملكات وترشد الذوق، وتهدى الموهبة الأدبية في نفس الأديب إلى الكمال.

ومن بين أقسام البلاغة هو الطباق (موضوع البحث الحالي) والذي يعد من الأقسام المهمة كونه يجمع بين ثنائيتين، وهو كثيراً ما نجده في الفكر العربي والإسلامي، فقد بني الكون على فكرة الثنائية هذه.

والعنصر الجمالي في الطباق هو ما فيه من التلاؤم بينه وبين تداعي الأفكار في الأذهان، باعتبار أن المتقابلات أقرب تخاطراً إلى الأذهان من المتشابهات والمتخالفات.

ففي قول الله عز وجل: ﴿قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكُ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ * تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَتُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَتَرْزُقُ مَنْ تَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾^١

في هذا النص أربعة أمثلة من أمثلة الطباق:

الأول: الطباق بين: "تؤتي" و "تنزع" فهذا متقابلان تقابل تضاد.

الثاني: الطباق بين: "تعز" و "تذل" وهو كالأول.

الثالث: الطباق بين: "تولج الليل في النهار" و "تولج النهار في الليل".

والرابع: المقابلة بين: "تُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ" و "تُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ"، ويلاحظ هنا أن في كل من الجملتين طباقاً، وأن في الجملتين معاً مقابلة، فالحي في الأولى يضاد الميِّت في الثانية، والميِّت في الأولى يضاد الحي في الثانية، وقد جاء هذا التقابل في الثانية على الترتيب الذي جاء في الأولى.

ومن المفيد ذكره هنا أن تلك الفكرة التي تتمثل بالجمع بين متضادين نجدها قد ألقت بظلالها على العديد من مناحي النشاط العربي الإسلامي ومن بين ذلك، الفن العربي والإسلامي فنجد هذه الثنائيات واضحة فيه ووهي من الأمور التي وجد الباحثة، أنها لم تبحث من قبل لذا تأتي الدراسة الحالية لتقف عليها بالبحث والدراسة.

والآن تجد الباحثة نفسها أمام تساؤل (ويعد هو ملخص لمشكلة البحث الحالي) وهو:

هل هنالك طباق في الفكر والفن العربي والإسلامي؟ وماهي آليات إشغالاته؟

ثانياً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

كشف الطباق وتمثلاته في الفكر والفن العربي والإسلامي / من خلال مقارنة نقدية

^١ سورة آل عمران، الآية/٢٧.

ثالثاً: أهمية البحث والحاجة إليه

١. يفيد المهتمين بالفكر العربي والإسلامي لاسيما للناطقين بالعربية من غير العرب.
 ٢. تعد الفنون، لاسيما الإسلامية لغة تواصل حضاري لجميع المسلمين في أرجاء المعمورة، ومن ثم فإن الجمع بين البلاغة والفكر والفن، من شأنه أن يقوي أواصر العلاقة بين العرب والمسلمين. والمسلمون هم أحوج الناس لهذا التواصل الحضاري من خلال التفاهم بهذه اللغة وهذا أمر مهيأ بدليل أن غير العرب يعتنون بهذه اللغة ويهتمون بها.
 ٣. يفيد المهتمين باللغة العربية فاللغة العربية لغة عظيمة، وهي لغة القرآن الكريم، وإن مما يؤسف له ذلك العزوف الكبير من الناس عامة ومن طلبة العلم خاصة عن تعلم أشرف اللغات التي نزل بها أشرف الكتب ونطق بها أفضل الرسل، ولا يمكن فهم الدين الخاتم الذي هو السبيل الوحيد للنجاة إلا بفهم لغة الضاد.
- رابعاً: تحديد المصطلحات
- (الطباق)
- (طَبَّاقُ): (اسم)
- الطَّبَّاقُ: الدُّخَانُ، وهو نباتٌ عشبيٌّ مُعَرِّجٌ من الفصيلةِ المركَّبةِ الأنثويةِ الزهر، ويستعمل في بعض أنحاء الشام في تزييب العنب لصدِّ الزنابير.^١
- (طَبَّاق): (اسم)
- مصدر طَبَّاقٌ، الطَّبَّاقُ: المُطَابِقُ
- الطَّبَّاقُ فِي الْبَدِيعِ: الْجَمْعُ بَيْنَ مَعْنِيَيْنِ مُتَقَابِلَيْنِ أَوْ مُتَضَادَّيْنِ: هُوَ حَيٌّ وَمَيِّتٌ، ﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظاً وَهُمْ رُقُودٌ﴾^٢، طَبَّاقٌ جَمْعُ طَبَّقٍ وَطَبَّقَ، السَّمَاوَاتُ الطَّبَّاقُ أَيُّ طَبَقَةٍ فَوْقَ طَبَقَةٍ، ﴿لَمْ تَرَوْا كَيْفَ خَلَقَ اللَّهُ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طَبَاقًا﴾^٣
- الطَّبَّاقُ جَمْعُ طَبَّقٍ أَوْ طَبَقَةٍ
- طَبَّقَ: اسم

^١ مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، (القاهرة: مطبعة المجمع اللغوي، ط٣، ١٩٩٨م)، ج٢، ص٤٢١.

^٢ سورة الكهف، الآية/١٨.

^٣ سورة نوح، الآية/١٥.

الجمع: أَطْبَاقٌ، و طِبَاقٌ

الطَّبَقُ: المطابق لغيره المساوي له

الطَّبَقُ: الغطاء

الطَّبَقُ: الغشاء

الطَّبَقُ: الإناء يؤكل فيه

الطَّبَقُ: حالة ومنزلة: منزلة بعد منزلة، وحالاً بعد حال، كالموت بعد الحياة ثم البعث. ^١ (طِبَاق):
طِبَاق: -

- 1 مصدر طابَقَ.

- 2 بلاغة) جمع بين لفظين متضادين، كقريب وبعيد، وطويل وقصير. ^٢

طَبَاق:

طَبَاق

- 1 نبات ذو زهر أصفر اللون، طيون

طَبَاق:

طَبَاق

١. مصدر طابَقَ. ٢. في البديع: هو الجمع بين متضادين في الجملة، نحو: (يوم علينا ويوم لنا). ٣.

مطابق، موافق. ٤. طباق الأرض: ما علاها، وجهها.

الفصل الثاني

المبحث الأول: مفهوم الطباق في اللغة العربية

يُعدُّ الطباق فناً من الفنون البلاغية الذي استأثر باهتمام علماء البلاغة، فلقد ورد في القرآن الكريم جامعاً بين متضادين في اللفظ والمعنى، وقد ورد في الحديث النبوي الشريف، كما ورد في الكلام العربي شعراً ونثراً، فكان محط إبداع الشعراء والأدباء، بكل ما يفرزه الضدان من معانٍ جليلة.

^١ عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، (القاهرة: عالم الكتب، ط ١، ٢٠٠٨م)، ص ٢١٦.

^٢ عبد الغني، أبو العزم، المعجم الغني، موقع إلكتروني: arablib.com/harf?view=book&lid=6&rand1، ص ٣٨٨.

الطباق في اللغة: جاء في لسان العرب: المطابقة في أصل الوضع اللغوي أن يضع البعير رجله موضع يده، ومن معانيها الموافقة، وتقريب الفرس في العدو، إلى غير ذلك من المعاني المتولدة. والطبق غطاء كل شيء، والجمع أطباق، وقد طابقه مطابقة وطباقاً، وتطابق الشيطان تساويًا، والمطابقة الموافقة، والتطابق الاتفاق وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذو واحد... وفي التنزيل قوله تعالى: ﴿ألم تروا كيف خلق الله سبع سمواتٍ طباقاً﴾ ومعنى طباقاً، أي مطبّق بعضها على بعض".

. يقول ابن فارس: الطاء، والباء، والقاف أصل صحيح واحد، وهو يدل على وضع شيء مبسوط على مثله حتى يغطيه. "ومن هذا قولهم: أطبق الناس على كذا، كأن أقوالهم تساوت حتى لو صير أحدهما طبقاً للآخر لصلح.

وبذلك تتضح دلالة الطباق في المفهوم اللغوي في أنها الجمع والموافقة والمقاربة والمساواة ما بين شيئين في مقدارهما، من غير زيادة ولا نقصان.

- ومن صور الطباق في القرآن الكريم:

١. قوله تعالى: ﴿وإذا قيل لهم آمنوا كما آمن الناس قالوا أنؤمن كما آمن السفهاء ألا إنهم هم السفهاء ولكن لا يعلمون﴾^١، وتفصيل هذه الآية الكريمة (بلا يعلمون) لما أنه أكثر طباقاً لذكر السفه الذي هوفن من فنون الجهل، ولأن الوقوف على أن المؤمنين ثابتون على الحق، وهم ليسوا على الباطل، منوطٌ بالتمييز بين الحق والباطل، وذلك مما لا يتسنى إلا بالنظر والاستدلال.

٢. وقوله تعالى: ﴿ولكم في القصاص حياة يا أولي الألباب لعلكم تتقون﴾^٢، وفي ذلك بيانٌ لمحاسن الحكم المذكور على وجهٍ بديعٍ لا تُنال غايته حيث جعل الشيء محلاً لضده، وعُرف القصاص ونُكر الحياة، ليبدل على أن في هذا الجنس نوعاً من الحياة عظيماً لا يبلغه الوصف، وذلك لأن العلم به يردع القاتل عن القتل فيتسبب حياة نفسين، ولأنهم كانوا يقتلون غير القاتل والجماعة بالواحد، فتثور الفتنة بينهم، فإذا اقتصر من القاتل سليم الباقون، فيكون ذلك سبباً لحياتهم..).

^١ سورة البقرة، الآية/١٣.

^٢ سورة البقرة، الآية/١٧٩.

٣. وقوله تعالى: ﴿مَنْ خَافَ مِنْ مَوْصٍ جَنَفًا أَوْ إِثْمًا فَأَصْلَحَ بَيْنَهُمْ فَلَا إِثْمَ عَلَيْهِ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾^١.

أي تعمداً للجنف (أي بين الموصي لهم بإجرائهم على منهاج الشريعة الشريفة)، أي: في هذا التبديل، لأنه تبديل باطل إلى حق، بخلاف الأول الذي هو (وعدُّ للمُصلِّح، وذكرُ المغفرة لمطابقة ذكر الإثم، وكون الفعل من جنس ما يُؤثم).

- الطباق (المعنى)

لقد تعددت التسميات البلاغية لهذا الفن فقد أطلق عليه: "الطباق"، "المطابقة" والتضاد، فهو: الجمع بين المتضادين، أي: معنيين متقابلين في الجملة. أي: (يكون بينهما تقابل وتناف ولو في بعض الصور، سواء أكان التقابل حقيقياً، أو اعتبارياً وسواء أكان تقابل التضاد، أو تقابل الإيجاب والسلب، أو تقابل العدم والملكية، أو تقابل التضايف، أو ما يشبه شيئاً من ذلك. وغير ذلك.

أما معناه الاصطلاحي البلاغي فهو: الجمع بين الكلمة وضدها. وهو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة، أو الخطبة، أو البيت من بيوت الشعر، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحر والبرد).

أنواع الطباق

أولاً: طباق إيجاب: ويكون بين لفظين من نوع واحد من أنواع الكلمة أو من نوعين مختلفين ونجده في الآية الكريمة: ﴿وَتَحْسِبُهُمْ أَيْقَاطًا وَهُمْ رَقُودٌ﴾^٢ والطباق الإيجابي، وهو أن يُذكر اللفظ و ما يُقابله في المعنى شريطة أن يكون اللفظان من نوع واحد، إما اسمين كقوله عز وجل: ﴿وَمَا يَسْتَوِي الْأَعْمَى وَالبَصِيرُ وَلَا الظُّلُمَاتُ وَلَا النُّورُ وَلَا الظَّلُّ وَلَا الْحُرُورُ وَمَا يَسْتَوِي الْأَحْيَاءُ وَلَا الْأَمْوَاتُ﴾^٣، إذ عقد سبحانه وتعالى في هذه الآيات مقارنة بين أضدادٍ لتوضيح الفرق الشاسع بينها، وهي: الأعشى وهو الكافر والبصير أي المؤمن، والظلمات وهي

^١ سورة البقرة، الآية/١٨٢.

^٢ سورة فاطر، الآية/٣٥.

الكفر والنور أي الإيمان، والظل وهو الجنة والحرور أي النار. أو فعلين مثل قوله تعالى: ﴿تُوتِي الْمَلِكُ مِنْ تَشَاءٍ وَتَنْزِعُ الْمَلِكُ مِمَّنْ تَشَاءٍ وَتُعْزِزُ مِنْ تَشَاءٍ وَتُذِلُّ مِنْ تَشَاءٍ﴾^١، أو حرفين كقوله: عز وجل (لها ما كسبت وعلها ما اكتسبت) ويشمل طباق الإيجاب الأنواع الثلاثة:

١. (طباق إيجاب بين حرفين) مثل: قوله تعالى: (لها ما كسبت وعلها ما اكتسبت).
 ٢. (طباق إيجاب بين فعلين) مثل قوله: عز وجل: (وأنه هو أضحك وأبكى).
 ٣. (طباق إيجاب بين اسمين) مثل: خير المال عين ساهرة لعين نائمة.
- ثانياً: طباق سلب: وهو الجمع بين فعلى مصدر واحد أحدهما مثبت والآخر منفى أو أحدهما أمر والآخر نهي.

ونجده في الآية الكريمة: ﴿يَسْتَخْفُونَ مِنَ النَّاسِ وَلَا يَسْتَخْفُونَ مِنَ اللَّهِ﴾^٢، والطباق السليبي، وهو أن يؤتى بمعنى ثم بما يقابله باستخدام أدوات النفي، كقوله تعالى: (فلا تخشوا الناس و اخشون)، وقد يتحول الطباق إلى مقابلة إذا تجاوز الطباق ضدين و ذكر معنيين أو أكثر ثم ما يقابلهما في الدلالة على الترتيب:

أ. فمن مقابلة اثنين باثنين قوله جل و علا: (فلا صدق ولا صلى ولكن كذب وتولى) (سورة القيامة، الآية ٧٥)

- ب. ومن مقابلة ثلاثة بثلاثة قوله سبحانه: ﴿لِكَيْلَا تَأْسَوْا عَلَى مَا فَاتَكُمْ وَلَا تَفْرَحُوا بِمَا آتَاكُمْ﴾^٣.
- ت. ومن مقابلة الأربعة بالأربعة قوله عز وجل: ﴿فَأَمَّا مَنْ أَعْطَى وَاتَّقَى وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَى فَسَنِيَّ لَهُ لَيْسَى وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَاسْتَغْنَى وَكَذَبَ بِالْحُسْنَى فَسَنِيَّ لَهُ لَيْسَى﴾^٤، إن وروداً لطباق والمقابلة. في كتاب الله العزيز. كمحسنات معنوية يدل على اهتمام البيان القرآني بالعبارة، وحرصه الشديد على توظيف العبارات التناغمية التي تتعادل وحداتها الصوتية، وتتوافق من حيث الأوزان في انسجام تام مع السياق والمقام، مع أداء المعنى أحسن أداء، وإخراجه في أبهى حلة.
- أما فائدة الطباق فهي تأكيد المعنى وتوضيحه (وبضدها تتميز الأشياء).
- بلاغة الطباق:

^١ سورة آل عمران، الآية/٣.

^٢ سورة النساء، الآية/١٠٨.

^٣ سورة الحديد، الآية/٥٧.

^٤ سورة الليل، الآية/٩٢.

الطباق لون بديعي، يشيع في أساليب العامة والخاصة، بناء على ما هو مركز في الطباع من مقارنة الأضداد، وموازنة بين المتقابلات، نظرا لكثرتها أمام الأنظار في مشاهد الكون، ومظاهر الحياة. والضد أقرب حضورا بالبال عند ذكر ضده.. (والضدُّ يُظهرُ حُسَنَه الضد).

وللطباق شعب خفية، وفيه مكان من غمض، وربما التبتت بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب، والذهن اللطيف.

ولذلك فإن بلاغة الطباق لا تكمن في مجرد الجمع بين المعاني المتقابلة، والألفاظ المتضادة، فهذه حلية شكلية، وزخرفة لفظية، لا تقاس بها جودة الأسلوب، ولا تقدر بها قيمته. وإنما ترجع بلاغة الطباق إلى تأثيره في ناحيتين:

١. ناحية لفظية: وذلك بمجيئه في الأسلوب سلسا طيعا غير متكلف، فيخلع عليه جزالة وفخامة، ويجعل له وقعا جميلا مؤثرا.
٢. ناحية معنوية: بما يحققه من إيضاح المعنى وإظهاره، وتأكيد وتقويته، عن طريق المقارنة بين الضدين، وتصور أحد الضدين فيه تصور للآخر. وعلى هذا فالذهن عند ذكر الضد يكون مهيئا للآخر ومستعدا له، فإذا ورد عليه ثبت وتأكد فيه.

المبحث الثاني: تمثيلات الطباق في الفكر العربي الإسلامي وظلاله على الفن الإسلامي.

أولا: في الفكر الإسلامي

إن صور البديع في القرآن الكريم لون من ألوان التعبير القرآني البديع، تحمل أسراراً وحكماً، تحتاج إلى دراسات متواصلة مؤصلة؛ لتبرز عظمة القرآن وروعه في هذا الجانب من جوانب البيان القرآني، وليزداد جمالاً على جمال.

ومن الأمثلة على صور البديع في القرآن وتحديدًا الطباق

قوله تعالى: (وَنَحْسَبُهُمْ إِنْقَاطًا وَهُمْ رُقُودٌ)

وقوله تعالى: (يَسْتَخْفُونَ مِنَ النَّاسِ وَلَا يَسْتَخْفُونَ مِنَ اللَّهِ..)

ومن الأمثلة على الطباق في الحديث النبوي الشريف قوله - عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم:-

"خَيْرُ الْمَالِ عَيْنٌ سَاهِرَةٌ لِعَيْنٍ نَائِمَةٍ".

ومن الأمثلة على الطباق في الشعر العربي يقول السموءل:

وَنُنَكِّرُ إِنْ شِئْنَا عَلَى النَّاسِ قَوْلَهُمْ وَلَا يُنَكِّرُونَ الْقَوْلَ حِينَ نَقُولُ إِذَا تَأَمَّلْتَ الْأَمْثَلَةَ الْمُتَقَدِّمَةَ، وجدت كلا منها مشتملاً على شيءٍ وضده، فالمثال الأول مشتمل على الكلمتين: "أيقاظاً" و "رقود" والمثال الثالث مشتمل على الكلمتين: "ساهر" و "نائمة".

أما المثالان الثاني والرابع فكل منهما مشتمل على فعلين من مادة واحدة أحدهما إيجابي والآخر سلبي، وباختلافهما في الإيجاب والسلب صارا ضدّين، ويسمّى الجمع بين الشيء وضده في الأمثلة المتقدمة وأشباهاها طباقاً، غير أنه في المثال الأول والثالث يدعى "طباق الإيجاب" وفي المثالين الثاني والرابع يدعى "طباق السلب".

وهناك أمثلة أخرى على طباق الإيجاب من القرآن الكريم

١. قال تعالى في سورة التوبة (فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلاً وَلْيَبْكُوا كَثِيراً) هنا طباق إيجاب "تضاد" بين فعلين هما "فليضحكوا - فليبكوا" وبين "قليل - كثير"

٢. قال تعالى: (وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظاً وَهُمْ رُقُودٌ) هنا أيضاً طباق إيجاب بين (أيقاظاً - رقود).

٣. قال تعالى في سورة الرعد (سَوَاءٌ مِّنْكُمْ مَّنْ أَسْرَأَ الْقَوْلَ وَمَنْ جَهَرَ بِهِ وَمَنْ هُوَ مُسْتَخْفٍ بِاللَّيْلِ وَسَارِبٌ بِالنَّهَارِ). جمعت هذه الآية كثيراً من المترادفات التي بينها طباق إيجاب وهي بين فعلين هما (أسر - جهر)، (مستخف - سارب) وبين أسمين (الليل - النهار)

٤. قال تعالى في سورة النجم: (وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى) هنا أيضاً طباق إيجاب بين فعلين هما "أضحك - أبكى"، (وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا) هنا أيضاً طباق إيجاب بين فعلين هما "أما - أحيا" بتأمل الآيات السابقة نجد أن طباق الإيجاب يكون بين الصفات أو الأسماء وأضدادهما.. بشرط أن تكون الصفات مثبتة غير منفية..

ومن الأمثلة على طباق الإيجاب في الشعر العربي

١. قال المتنبي

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب وأعجب من ذا الهجر، والوصل أعجب

أما تغلط الأيام في بأن أرى بغيضاً تناءى، أو حبيباً تقرب

هنا في البيت الأول طباق إيجاب بين اسمين هما "الهجر - الوصل" وفي البيت الثاني أيضاً طباق إيجاب بين فعلين هما "تناءى أي بعد - وتقرب" وبين "بغيضاً - حبيباً".^١

^١ شاكر، محمود محمد، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، الموقع الإلكتروني:

قال ابن زيدون في غربته في المنفى:

يخفى لواعجه والشوق يفضحه فقد تساوى لديه السر والعلن
في الشطر الأول طباق بين فعلين هما " يخفى - يفضح " ففعل يفضح يوحى بالبوح وإفشاء السر
على النقيض من فعل " يخفى "..... أيضاً في الشطر الثاني من البيت طباق إيجاب بين اسمين هما
" السر - العن " ^١

إذن باستعراض الأمثلة السابقة نقول ثانية أن طباق الإيجاب يكون دائماً بين الصفة وضدها
(طويل - قصير) (غنى - فقر) (راسب - ناجح) أو بين فعل وضده (ضحك - بكى) (نام - استيقظ)
(يموت - يحيى) أو بين الأسماء (السر - العن).

طباق السلب

وهو النوع الثاني من الطباق وفيه تجمع بين فعلى مصدر واحد أحدهما منفى بـ ليس، ولا على
سبيل المثال والآخر مثبت.

١. قال المتنبي

فمساهم وبسطهم حرير وصبحهم وبسطهم تراب

٢. قال قيس بن ذريح

ويلبسنا الليل الهيم إذا دجا ونبصر ضوء الصبح والفجر ساطع

٣. قال ابن النبية

أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعا ملك الفؤاد فما عسى أن أصنعا

٤. قال قيس بن الملوح

يا موقد النار يذكها ويخمدها قر الشتاء بأرياح وأمطار

٥. قال الحريري في مقامته

وابغ رضى الله فأعجبى الورى من أسخط الله وأرضى العبيد

٦. قال المتنبي

أزورهم وسواد الليل يشفع لي وانثنى وبياض الصبح يغرى بي

٧. قال الشاعر

نهار غرته البيضاء أرشدني وليل طرته السوداء أغراني

ثانياً: الثنائيات الفكرية والبات إستغالاتها في الفن العربي والإسلامي

^١ البستاني، كرم، ديوان ابن زيدون، (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، دت)، ص ٤٥.

مما تقدم يمكننا الوصول إلى أن معنى الطباق هو الثنائية الضدية، أي أن هناك وحدة متضادات تجمع بين معنيين أحدهما يكون بالضد من الآخر وكلاهما يتمم بعضه في وحدة، لذا سيكون الحديث هنا عن أمثلة لتلك الثنائيات الموجودة في الفكر العربي والإسلامي:

١. المحدود واللامحدود

يعد مفهوم المحدود واللامحدود، أحد الجدليات الصعبة التي يعيشها الإنسان على سطح الأرض ولايستطيع أن يجد حلا لها خارج الإطار الديني الصحيح، وإذا ما سلمنا إن ارتباط الإنسان بالله سبحانه وتعالى، هو النافذة التي يطل من خلالها هذا الكائن المحدود على العالم اللامحدود (اللامتناهي)، أدركنا ضالة المادة ومحدوديتها وبحثنا للخلاص من قوقعة المحدودية التي نحل فيها بحثنا عن المزيد من الكمالات، من هنا تتسع الآفاق الذهنية لتتجاوز عالم المادة

ومن هنا استلهم المزهرف المسلم أفكاره فاتجه إلى تجسيد الشكل الهندسي في تصاميمه الزخرفية لما للهندسة من تأثير على النفس باجتماعها نحو الحقيقة وهذه الوظيفة للشكل الهندسي وما يشكله من خطوط أصبحت عنصر ضغط على روحية المزهرف المسلم، وذلك لأهمية هذه الأشكال وجمالها.

كما انه ليس من الخفي ما للخط أو الشكل الهندسي من معنى جمالي مستقل لعدم ارتباطه بأي رابط طبيعي، بل إن أشكال الطبيعة توصف به فنقول زهرة الروزيت تشبه الدائرة وجدع الشجرة يشبه الاسطوانة وهكذا.

وفي حدود موضوع الزخرفة، فإذا نظرنا إليها من خلال إطلاق أجزاءها محاولين اكتشاف المفردة الواحدة، قادنا النظر إلى الجزء، وإذا نظرنا إلى الوحدة الزخرفية بتتابع سيرها من خلال حركتها وتكرارها وما ينتج عن ذلك التكرار من إيقاع قادنا كل ذلك إلى اللامحدود (الإطلاق).

ثم إن ثمة فكرة إسلامية ترى أن الواحد لا يصدر عنه إلا واحد وهكذا إلى ما لا نهاية، ونجد إن لهذه الفكرة صداها لدى المزهرف المسلم فقد كانت حاضرة عنده حين جعل من الوحدة الزخرفية وحدة أخرى تناظرها ثم تتكرر تكرارا لا نهائيا.

لاسيما الواحد والذي يتمثل بالوحدة الزخرفية التي تجد كثرتها من خلال تجلي الوحدة في الكثرة، إذ إن حقيقة الكثرة مرجعها وحدة أو الكثرة ماهي إلا تجليات للوحدة، فالوحدة أساس الكثرة.

وفي هذا النظام تظهر رموز الطبيعة والكون لتؤكد محدوديتها وافتقارها وسيرها لتحصيل كماليها من خلال رحلة تروم بها إلى اللامحدود (المطلق)، وبتعبير أدق ماهو إلا تعبير عن ارتباط المحدود باللامحدود.^١



الشكل يوضح محدودية الوحدات الزخرفية من جهة ولامحدودية حركة التكوين الزخري في (اللانهاية)

٢. الجلال والجمال

وبهذا يرى الفكر الإسلامي إن (جلال الله تعالى عن ذاته بظهوره في أسمائه وصفاته كما هي على الإجمال، وأما على التفصيل، فإن الجلال عبارة عن صفات العظمة والكبرياء والمجد والثناء، وكل جمال له فانه حين يشتد ظهوره يسمى جلالات، كما انه جلال له مبادئ ظهوره على الخلق يسمى جمالات ومن هنا قال من قال: (إن لكل جمال جلالات ولكل جلال جمالات، وإنما بأيدي الخلق أي لا يظهر من جمال الله تعالى إلا جمال الجلال أو جلال الجمال. وأما الجمال المطلق والجلال فانه لا يكون شهوده إلا الله وحده).

مما تقدم يتضح إن الفكر الإسلامي يعد صفة الرحمة واللطف والمرونة، وأمثلة ذلك هي صفات جمال، أما صفة القوة والصلابة وأمثلة ذلك من الصفات فهي صفات جلال. وبذلك تعد الموجودات في هذا الكون مظاهر جمال الحق، وكذلك صفات الحق التي تدل على الجلال كالقادر والرقيب، فإن أثرها شائع في الوجود، وهكذا صارت بعض الموجودات مظاهر للجلال، أما أسماء الجمال فهي تعميم الوجود وهذا سر قوله تعالى ﴿ورحمتي وسعت كل شيء﴾^٢، فالرحمة فيها جمال ومن هنا كان الجمال سابقاً. ومن تأمل الآيات القرآنية نستطيع أن نجد مواقع الجلال والجمال فيها، فما في الوجود شيء إلا وفيه ما يقابله كما انه ما في آية في القرآن تتضمن رحمة إلا ولها أخت لها تقابلها تتضمن قوة تظهر سلطان الخالق عز وجل كقوله تعالى: (يوم تبيض

^١ انظر: عفيف، بهنسي، جمالية الفن العربي، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٩م)،

ص ١٠١.

^٢ سورة الأعراف، آية/١٥٥.

وجوه)، وهي تمثل الجمال وقوله: (وتسود وجوه)، وهي تمثل عقاب الخالق لمن يعصي أمره، وهي تعكس معاني الجلال كذلك فإن الجنة مظهر الجمال المطلق، والجحيم مظهر الجلال المطلق. من كل ما تقدم يمكن الاستنتاج إن لهذه الأفكار انعكاسات على سلوك الفنان المسلم، إذ أفاد من هذين المفهومين (الجلال والجمال)، في مجال الزخرفة فاستعمل (التضاد) بين الخطوط الحادة (الهندسية) والخطوط المرنة (النباتية) فدلالة الخطوط المرنة (التجريدات النباتية) على الجمال بما فيه من مرونة وطواعية وسلاسة وانسيابية في حين كانت دلالة الخطوط المستقيمة (الهندسية) هي الجلال، بما فيه من الهيبة والإجلال والقوة. كما في الشكل التالي:



شكل يوضح (قوة الخطوط الهندسية وصلابتها من جهة ومرونة ومطواعية الخطوط المنحنية من جهة أخرى)

- المرئي واللامرئي

تبقى الرؤية بالنسبة للفنان بمثابة الإيديولوجية لأية طروح فنية على أن كلمة (رؤية) تعني كل ما هو مرتبط بحاسة البصر، (العين)، أما الرؤيا فهي ترتبط بالاكشاف أو الكشف عن جواهر الأشياء ومكوناتها.

وهنا يختزل معنى الرؤية البصرية في الفن، إذ تصبح مجرد قناة إيصال لكائنات مبصرة، في حين إن معناها أوسع واشمل، معنى غير محدود، وهذا المعنى الاصطلاحي هو الذي يمكن أن نطبقه على الفن الزخرفي بالذات، فللفن الزخرفي إذن رؤية كما إن له ما سيعقب الرؤية أي الرؤيا وهي التي تعني النظر بالبصيرة (بعين القلب)، بل بالأحاسيس الممكنة وبضمنها الحدس والتخاطر. على العموم فإن كلا من الرؤيا والتصميم الزخرفي يمهدان لمعنى (التعامل) بين الذات والكون، أو الجزء والكل.

وهكذا فإن للرؤية الفنية مجالها الذي يخص الذات الإنسانية وعلاقتها بالقيم الماورائية، ومن هنا فإن هناك عالمان عالم (مرئي) وعالم آخر (لامرئي) والذي يشمل جوهر بحث الفنان المسلم.

يكمن جوهر بحث الفنان المسلم الذي يظهر في تصعيد المشخص إلى المتصور والمرئي إلى المحدوس. " فاللامرئي ليس فقط لا مرئيا "، وهو ما كان وما سيكون مرئيا وما لم يكن، أو ما كان مرئيا من قبل آخر غير وليس بواسطتي، ومن حيث غيابه محسوب على العالم، فهو رؤية سامية، حضور تام.



في الشكل هذا تجد تلاعب الفنان المسلم في عمق الحفر ووجود ظلال وأضواء مما يجسد ثنائية (البارز . الغائر). وتود الباحثة التنويه هنا إلى أن هناك الكثير من الثنائيات لامجال الآن لذكرها.

الخاتمة

في نهاية الدراسة توصلت الباحثة إلى النتائج الآتية:

١. يُعدُّ الطباقي فناً من الفنون البلاغية الذي استأثر باهتمام علماء البلاغة، فلقد ورد في القرآن الكريم جامعاً بين متضادين في اللفظ والمعنى، وقد ورد في الحديث النبوي الشريف، كما ورد في الكلام العربي شعراً ونثراً، فكان محط إبداع الشعراء والأدباء، بكل ما يفرزه الضدان من معاني جلية.
٢. لقد تعددت التسميات البلاغية لهذا الفن فقد أطلق عليه: "الطباقي"، "المطابقة" والتضاد، فهو: الجمع بين المتضادين، أي: معنيين متقابلين في الجملة. أي: (يكون بينهما تقابل وتناف ولو في بعض الصور، سواء أكان التقابل حقيقياً، أو اعتبارياً).
٣. استفاد الفنان المسلم من الطروحات البلاغية، فقد وظّف واستخدم أنواع من البديع في مجال الفن العربي والإسلامي، لاسيما في مجال التصميم الزخرفي العربي والإسلامي. من خلال ترحيل تلك الأنواع من البديع مفاهيمياً في مجال الفن الإسلامي.
٤. مثلما كان للطباقي حضور واضح في الفنون اللغوية العربية من شعر وخطابة وأدب، فقد كان له حضوره أيضاً في مجال الفن العربي والإسلامي (الزخرفي).

ثانياً: التوصيات، ومنها

١. ضرورة اطلاع الدارسين والمهتمين باللغة العربية على عناصر البلاغة العربية ومنها الطباق.
٢. ضرورة تضمين مناهج الفنون الجميلة لدروس في البلاغة والنقد الأدبي العربي لما لها من أهمية في معرفة تراثنا العربي وفهمه.

ثالثاً: المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي، تقترح الباحثة إجراء الدراسات وكما يأتي:

١. مفهوم التضاييف وتمثلاته في الفكر الإسلامي والفن الإسلامي (دراسة مقارنة)
٢. مفهوم الصورة البلاغية في اللغة العربية.

أدبيات البحث عن الجذور
قراءة تأصيلية في مصطلح "قصيدة النثر" عربياً
الأستاذ المشارك الدكتور حبيب بوهروز
قسم اللغة العربية، جامعة قطر

ملخص البحث

كل حديث عن مصطلح قصيدة النثر وعن شعر النثر يحيلنا بالضرورة نحو البحث عن أدبيات العلاقة بين الشعر والنثر عبر تفاعلات الأزمنة في الماضي، وعبر إدراك نقاط التماس الحرجة في الثقافة الأدبية العربية بين كيانين ظلا زمنا طويلا منفصلين كل الانفصال، وإذا كان الظاهر هو كذلك، فإن حقيقة العلاقة بينهما ما فتئت تتجلى شيئا فشيئا عبر أشكال أدبية عديدة لم يألفها المتلقي حتى وصلت- في النهاية- إلى نقطة التقاطع، وتولدت عنها ما يسمى الآن بقصيدة النثر، التي اقتحمت الساحة الشعرية اقتحاما واسعا في أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات من القرن الماضي، فلقد أصبح الرافضون لهذا النوع الشعري لا يجدون مصطلحا بديلا عن قصيدة النثر ينعتون به هذا الكائن الجديد الذي فرض حضوره بقوة. ففي مطلع القرن العشرين ظهرت تجارب جادة تحاول عمداً خلق علاقة تداخل مؤسّسة بين الشعر والنثر، من خلال ما أضى يسمى لاحقا "النثر الشعري الرومانسي" وهو النثر الذي يعتمد بُعداً في الخيال، وإيقاعا في التركيب، ووفرة في المجاز، وقوة في العاطفة، مما يُغلب فيه الروح الشعرية خاصة لدى جبران خليل جبران وأمين الريحاني وخليل مطران، وحسين عفيف، ونقولا فياض، ومصطفى لطفي المنفلوطي، وغيرهم حيث عملوا على بعث الرغبة الأدبية في الخروج إلى الشكل الشعري الأكثر حرية والأبعد رؤية والأقرب إلى الذات المبدعة منه إلى النمط والأنموذج المحتذى وفق سياقات تاريخية وشكلية ومضمونية. وهذا ما نقرأه مثلاً في إحدى كتابات جبران الموسومة بكأبة وابتسامة، حيث تعلو لغة الشعر على لغة النثر حين يتداخل الكيانان، فيولدان لغة تأسيس جديدة لا هي بلغة الشعر التقليدي، ولا هي بلغة النثر التقليدي أيضاً، إنها لغة إحياء ورؤيا وخلق وبعث وتأسيس، تتوالد بداخلها إيقاعات تقرب المتلقي من إيقاعات القصيدة.

يقارب البحث مستويات تشكل الوعي النقدي المتحرر من الأنموذج التقليدي عبر مسارات الشعرية العربية والمتجلى في ما اتفق ترجمته عن الغرب بقصيدة النثر، ويتتبع تطور هذا التشكل من خلال رصد نمو المصطلح عبر محطات أدبية فاصلة شكلت في مرات عديدة حلقات مفقودة في الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة.

المهاد الفكري المشكل لقصيدة النثر في أوروبا

يجدر بنا في بداية البحث وقبل أن نفصل القول في أدبيات البحث عن الجذور العربية لقصيدة النثر -بتسمياتها المختلفة عربيا قديما وحديثا- أن نضع المتلقي أمام فلسفة التشكيل الشعري الجديد، ونوضح له بدايات اعتناق الفكر الشعري من قيود النمط والأنموذج الكلاسيكي الاتباعي وذلك بالوقوف منهجيا عند محاولات ضبط ماهية القصيدة وجوهر التجريب فيها ، فلقد ظهرت قصيدة النثر في الشعر الأوروبي عموما والشعر الفرنسي على وجه التخصيص في القرن التاسع عشر الميلادي من رغبة في التحرر والانعقاد، ومن تمرّد على التقاليد المسماة "شعرية" و"عروضية"، وعلى تقاليد اللغة، وأضحى الهدف المرجو هو إبعاد الشعر عن فن نظم الشعر، والبحث عن إيقاع نثري تستمد منه قصيدة النثر نتائج شعرية جديدة ومختلفة تماما عن المألوف والسائد في الشعرية الأوروبية، لأن النثر، كما هو معلوم، على نقيض الشعر يمقت القوالب الجاهزة تماما، ويرفض الإيقاعات المفروضة مسبقا، لهذا مضت قصيدة النثر منذ نشأتها هاربة من "الشعر" إلى "النثر"، ومن التراكيب البلاغية والقيم الدلالية المسطّرة، إلى مرونة الفكرة الشعرية التي يخلقها لها النثر جراء إغوائه للشاعرية بوضع صيغ لا يمكن قبولها بسهولة في نظم الشعر الكلاسيكي.

لقد عمل الشاعر الكلاسيكي دائما، على إعادة رسم البنية التشكيلية المنتظمة والرؤية العقلانية التقليدية، عن طريق المقاطع الشعرية النظامية والبناءات الدورية، فلا يتعدى إلى أطروا أهداف أو إجراءات أخرى غير أطر تشكيل الشعر شعرا. في حين ارتقى الشاعر النثري دوما إلى مستوى الخطيئة الشعرية، سمته التمرد على كيان الأشياء وقوانين اللغة ودلالات الأفكار، رغبة

منه في صياغة حلمه الأزلي من خلال تشابك الحواس مع الرؤى الداخلية والتموجات النفسية بحثا عن قصيدة الإشراق.

وقد تناول الأستاذ الدكتور عبد القادر الجناي مصطلح قصيدة النثر في معرض مداخلته في الجامعة الأمريكية ببيروت.^١

خلال "مؤتمر قصيدة النثر" فقال: "... صحيح أن مصطلح قصيدة النثر كان شائعا منذ القرن الثامن عشر. فوفقا "لسوزان برنار" أن أول من أستخدمه هو "اليميرت" عام 1777 ، ووفقا "لمونيك باران" في دراستها عن الإيقاع في شعر "سان جون بيرس"، أن المصطلح هذا يعود إلى شخص اسمه "غارا" في مقال له حول "خرائب فونلي"، وذلك عام ١٧٩١. وفي دراسة قيمة، صدرت في باريس عام ١٩٣٦، حول "قصيدة النثر في آداب القرن الثامن عشر الفرنسية"، يتضح أن المصطلح كان متداولاً في النقاشات الأدبية. على أن بودلير أحدث تغييراً في مصطلح قصيدة النثر، وأطلقها كجنس أدبي قائم بذاته، بل أول من أخرج المصطلح من دائرة النثر الشعري إلى دائرة النص. ولم يكن اعتراف "بودلير" بمرجعية "اليزيوس برتران" في هذا المجال اعتباطياً أو مجرد اعتراف بالجميل، وإنما كان تلميحاً إلى "معجزة نثر شعري" كان يحلم بانجازها. ذلك أن "اليزيوس برتران"، هذا الشاعر الرومانتيكي، قد ترك تعليمات إلى العاملين على طبع كتابه "غاسبار الليل"، أن يتركوا فراغاً بين فقرة وأخرى مشابهة للفراغ المستعمل عادة في تصميمات كتب الشعر، وبهذا يكون أول من التفت إلى تقديم نص نثري مؤطر في شكل لم يُعرف من قبل. كما أن "بودلير" كان واضحاً أنه يعني شيئاً جديداً غير موجود، وذلك عندما كتب في رسالته الشهيرة إلى "هوسيه"، "من منا لم يحلم، في أيام الطموح، بمعجزة "نثر شعري".

ألويزيوس برتران^٢ التأسيس للجنس والمصطلح.

^١ مداخله افتتح بها يوم السبت ٢٠ أيار ٢٠٠٥ (في الجامعة الأمريكية ببيروت) مؤتمر قصيدة النثر الذي انعقد في الجامعة الأمريكية في بيروت لثلاثة أيام.

^٢ برتران، لويس Bertrand,Louis. ولد في ٢٠ أفريل ١٨٠٧، في قرية سيفا (ceva) في منطقة بيمون (Piémont)، استقرت عائلته في مدينة ديجون (Dijon)، التحق بالثانوية وعمره اثنتا عشرة سنة (١٨١٩) عام ١٨٢٨ عين مدير جريدة "البروفاسيال" Le provincial وهي الجريدة الوحيدة آنذاك في مدينة ديجون لفرنسية، لينتقل بعدها إلى جريدة "المشاهد Le Spectateur" عام ١٨٣٠، توفي يوم ٢٩ أبريل ١٨٤١، عن عمر لا يتجاوز الرابعة والثلاثين.

يعتقد الكثير أن شارل بودليير هو رائد قصيدة النثر في الشعرية الغربية وبالتالي أول من استعمل مصطلح قصيدة النثر، فيؤرخون لأول قصائده النثرية بـ "قصائد ليلية" لعام ١٨٥٧م، ولكن المتنبع لتاريخ هذا الجنس الشعري المبتكر، يدرك أن شاعرا أخر غير بودليير هو الذي أسس المعالم الأولى لقصيدة النثر؛ إنه الشاعر الفرنسي لويس برتران (Louis Bertrand) أو ألويزيوس برتران (Aloysius Bertrand) كما يحلو للناقدة والأديبة الفرنسية سوزان برنار تسميته؛ فقد كتب مجموعة شعرية واحدة بعنوان "جاسبير الليل" (Gaspard de La Nuit)، وكانت هذه المجموعة هي البداية التي انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية، وقد لفتت هذه البداية الأنظار، وأحدثت الصدمة المتوقعة لكل بداية مغامرة، وفرضت نفسها على الحضور الشعري تدريجيا، وقد تصاعد حضورها على نحو خاص حين تأثر بودليير بقصائدها، وأعجب بتلك المحاولة التي كانت تمثل نقطة انطلاق للاتجاه الجديد، تماما كما فعل من جاء بعد بودليير من الشعراء الكبار، أمثال رامبو، وملازميه ولوتريامون^١

يعتقد الكثير أن شارل بودليير هو رائد قصيدة النثر في الشعرية الغربية وبالتالي أول من استعمل مصطلح قصيدة النثر، فيؤرخون لأول قصائده النثرية بـ "قصائد ليلية" لعام ١٨٥٧م، ولكن المتنبع لتاريخ هذا الجنس الشعري المبتكر، يدرك أن شاعرا أخر غير بودليير هو الذي أسس المعالم الأولى لقصيدة النثر؛ إنه الشاعر الفرنسي لويس برتران (Louis Bertrand) أو ألويزيوس برتران (Aloysius Bertrand) كما يحلو للناقدة والأديبة الفرنسية سوزان برنار تسميته؛ فقد كتب مجموعة شعرية واحدة بعنوان "جاسبير الليل" (Gaspard de La Nuit)، وكانت هذه المجموعة هي البداية التي انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية، وقد لفتت هذه البداية الأنظار، وأحدثت الصدمة المتوقعة لكل بداية مغامرة، وفرضت نفسها على الحضور الشعري تدريجيا، وقد تصاعد حضورها على نحو خاص حين تأثر بودليير بقصائدها، وأعجب بتلك المحاولة التي كانت تمثل نقطة انطلاق للاتجاه الجديد، تماما كما فعل من جاء بعد بودليير من الشعراء الكبار، أمثال رامبو، وملازميه ولوتريامون^١

كتب برتران مجموعة شعرية واحدة خلال حياته وذلك بين الفترة الممتدة بين ١٨٢٨م و١٨٤١م تاريخ وفاته، لكن كتابه "الأول والأخير الموسوم بـ: جاسبير الليل" (Gaspard de La Nuit) لم ير النور إلا بعد وفاته، حيث أشرف على إصداره كل من "فكتور بافي" و"دافيد دانغر" صديقان وفيان لم يدركا أنهما بتحقيق وصيته، يفتحان أفقا لم يحلم به الشعر من قبل، وذلك رغم أن

^١ عبد العزيز، موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤م)، ص ٩٩.

الكتاب فشل فشلا تجاريا ذريعا وأهمله النقاد كليا، "ولاشك أن ألويغزوس برتران ما كان يستحق هذه المهانة،.. إنني أعتقد أن "جاسبار الليل" سيظل فصلا أبديا للتاريخ الأدبي وذلك لأن ثمة شعرا مكتوبا بالنثر يبدأ في "جاسبار" ولأن "برتران" هو المبدع الحقيقي لقصيدة النثر باعتبارها نوعا أدبيا

شارل بودليير، تفعيل المصطلح^١

أَقْدَمَ بودليير على محاكاة "برتران"، ابتداءً من ديوانه الأول "أزهار الشر" ١٨٥٧م، ثم مجموعة قصائد نثرية أخرى أكثر جرأة في التشكيل والرؤيا هي مجموعته الموسومة بسأم باريس أو سوداوية باريس وبالفرنسية "Le Spleen de Paris"^٢، بلغ عددها العشرين نشرت في مجلة "لابراس La presse" الباريسية عام ١٨٦٢م؛ وهي اعتراف صريح بريادة صاحب "جاسبار الليل" في عالم قصيدة النثر، "فما فعله برتران بالنسبة لباريس القديمة وديجون العتيقة، يريد بودليير أن يفعله لباريس عصره، فالشعر الحديث لا يمكن أن يكون بالفعل إلا شعرا مَدِينِيًّا وصادرا عن مخالطة المدن الكبرى التي شهد القرن التاسع عشر تطورها المخيف وهو يتسارع"^٣. فلقد بدأ بودليير بعد نشر هذه القصائد في محاولة لتدقيق اقتراحه الجمالي وتنفيذه من خلال محاكاة واقع المدينة في أهم ملامحها، التي تمثل معينا لا ينضب من النماذج والأحلام، لأن الحياة الباريسية حياة غنية بالموضوعات الشعرية الرائعة، "فمن أجل ترجمة حياة بشر القرن التاسع عشر وروحه في كل

^١ برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودليير حتى الوقت الراهن، ج ١، ص ١٤٢.

^٢ الترجمة الأولى (أي الترجمة المعنونة بسأم باريس) هي لراوية صادق ضمن كتاب قصيدة النثر لسوزان برنار، أما الثانية (أي سوداوية باريس) فهي لعبد القادر الجنابي في كتابه أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، وقد عثرت على ترجمة جديدة للديوان جاء العنوان على نحو الترجمة الأولى أي- سأم باريس- وهو من ترجمة الشاعر محمد أحمد حمد ومراجعة الدكتورة كاملية صبيحي، صادر عن المجلس الأعلى للثقافة، ط ٢، بالقاهرة، ٢٠٠٥، وارتأيت أن أعتمد بعض نصوصه المترجمة إلى العربية لضرورات فنية ولغوية.

^٣ برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودليير حتى الوقت الراهن، ج ١، ص ١٤٢.

تعقيدها، كان من الضروري استخدام شكل سلس، ومتنافر بما يكفي للتوافق مع الحركات الغنائية للروح ومع تموجات أحلام اليقظة وانتفاضات الوعي^١.

إن تبنى بودلير ومعه مجموعة الشعراء الرمزيين الذي اقتفوا أثره، وساروا على خطاه لنموذج قصيدة النثر وثورتهم على النمطية العروضية التقليدية المتمثلة في البحر السكندري، الذي ظل مسيطرًا على الحركة الشعرية منذ عهد الرومان، ما هو إلا تعبير عن واقع فكري واجتماعي جديدين، ينطلق فيهما الشاعر من ذاته المبدعة الراغبة في التحديث نفورا من صلابته (الوزن والبحر) التي تُكره الشاعر على تضخيم عاطفته أو إضعافها، لقد ظهرت هذه الرغبة الجامحة في الهدم والتأسيس عند بودلير في رسالته إلى مدير تحرير جريدة (La presse) يوم ٢٦ أوت ١٨٦٢م، والتي تصدرت فيما بعد كل طبعات ديوانه سأم باريس (سوداوية باريس) Le Spleen de Paris. و مما جاء فيها قوله:....

"صديقي العزيز،... أبعث إليك بعمل صغير يمكننا أن نقول، من دون أي إجحافٍ، لا رأس له ولا ذيل، بما أن كلّ ما يحتوي عليه يُكوّن في الوقت ذاته، بالمناوبة وبالتبادل، رأساً وذيلًا. أتوسّلُ إليك أن تقدّر كم هي مريحةٌ وعلى نحو مدهش هذه التركيبة؛ لك ولي وللقارئ... مَنْ مِنّا لم يحلم، في أيّام الطموح، بمعجزةٍ نثرٍ شعري، موسيقى من دون إيقاع أو قافية، فيه ما يكفي من المرونة والتقطّع حتّى يتكيفَ مع حركات النفس الغنائية، وتموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي. ولّد هذا المثالُ المستبدُّ الذهن، خصوصاً من الاختلاف إلى المدن الضخمة ومن تقاطع علاقاتها التي لا تُحصى. وأنت، يا صديقي العزيز، ألم تحاول ترجمة صرخة الزجاج الحادة إلى أغنية، والتعبير عن كلّ الإحباطات المحزنة التي تُرسلها هذه الصرخة إلى السطوح عبر ضبابات الشارع العليا. جان أرتور رامبو^٢ التنظير للمصطلح

^١ المرجع نفسه ص ١٤٥.

^٢ رامبو. هو جان نيكولا أرتور رامبو (Jean.Nicolas Arthur Rimbaud) ولد يوم ٢٠/١٠/١٨٥٤، وتوفي يوم ١٠ نوفمبر ١٨٩١ عن عمر يناهز ٣٧ سنة، كتب أعماله الشعرية والنقدية الخالدة قبل سنة العشرين حيث تولى بعدها عن الكتابة تماما، وتفرغ للعمل التجاري. ينظر.

يمكن اعتبار رامبو المنظر الأول لقصيدة النثر، فقد انطلق في كتاباته حول قصيدة النثر من تجربة لويس برتران وشارل بودلير، فرأى أن المواقف النقدية التحديثية عند بودلير لم ترتق إلى مستوى الفردة اللغوية المبتكرة والمتحررة كلياً. ليس من المتطلبات المنطقية ومن القيود النحوية والعروضية فحسب، بل كذلك من التراكيب والصياغات التي تهينا إياها جاهزة عاداتنا النحوية المتوارثة عن الأجيال .

لقد كتب رامبو "إشراقاته" وهي جوهر قصائده النثرية الخالدة فجاءت عبارة عن هدية أبدية إلى شعراء المستقبل المفتوح زمنياً، لكونها قصائد لا تقف عند الكلمة أو الصورة ولا تتمظهر من خلال البحث عن المعنى العام، وإنما هي تكمن في عدم ترابطها النفسي والسياقي والدلالي معاً، في نظام مستتر يربط بين جمل النص، وهذا في تقديره هو اللغز الخلاق والمتفرد لقصيدة النثر، "ولقد استطاع رامبو أن يقترب أكثر فأكثّر من خلق ذلك التوازن بين نثر جدّ مائع وجدّ نثري عند بودلير، وتناظرات جد شكلية ومصطنعة عند برتران، وأعطى قصيدة النثر المكثفة والسريعة علامة نبها الشعري، فقد شحنها بصور لم تطف بوهم شاعر سابق، جاعلاً منها شظايا متطايرة من حمم المجهول فوق الصفحات مجازاً مرسلًا من سماء لغة جديدة لن تعود فيها القصيدة إيقاعاً حديثاً وإنما ستستبقه"^١

جان أرتور رامبو، التنظير للمصطلح

ويتضح التنظير النقدي عند رامبو من خلال رسالته النقدية والفكرية الشهيرة "رسالة الرائي"^٢ التي كشفت فيها النقاب عن مجموع قضايا فكرية شكّلت المنطق الفكري والإيديولوجي للأجيال اللاحقة، خاصة فيما يتعلق بمهمة الشاعر ودوره في الكشف والتخطي والرؤيا والبعث، كما يعدّ رامبو أول من تناول قضية الحداثة الشعرية في ضوء خلق عالم جديد ولغة جديدة تماماً، وهذا ما سأعرضه خلال المقتطفات الآتية من رسالته التنظيرية "رسالة الرائي"، وهي الرسالة التي أضحت بالنسبة للأجيال الركيزة النقدية الأولى حول "قصيدة النثر".

^١ الجنابي، عبد القادر، أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ص ١٥٣.

^٢ رسالة الرائي، أو خطاب الرائي، هو الخطاب الذي وجهه إلى صديقه "دوميني" بتاريخ ١٥ ماي ١٨٧١، وتضمن باكورة أفكاره الشعرية والنقدية.

يقول أرتور رامبو في مقاطع متفرقة من رسالته المطولة:

"...كان العقل الكوني يلقي على الدوام أفكاره بشكل طبيعي. كان الناس يجمعون بعض ثمار الدماغ هذه، فانطلاقاً منها يعملون ومنها يكتبون كتباً: وهكذا استمرت الأمور... الإنسان لا يشتغل، ذلك أنه لم يكن قد أستيظ بعد، ولم يكن قد أوغل تماماً في الحلم الكبير. موظفون، وكتاب: أما المؤلف، المبدع الشاعر، فهذا الإنسان لم يوجد قط! أول ما يدرسه الإنسان الذي يريد أن يكون شاعراً هو أن يعرف نفسه معرفة كلية: أن يبحث عن نفسه، يتفقدّها، يغوّمها، يتعلّمها. ...أقول إن على المرء أن يكون رائيّاً. عليه أن يجعل من نفسه رائيّاً. فالشاعر يجعل من نفسه رائيّاً عبر اختلال مدروس طويل هائل لكل الحواس. لكل أشكال الحب، الألم، الجنون. يبحث بنفسه، يستنفد كلّ السموم في نفسه ولا يحتفظ منها إلا بالجوهر. عذاب لا يوصف يحتاج فيه إلى كلّ الإيمان، إلى كلّ القوة الخارقة، حيث يُصبح بين الجميع، المريض الأكبر، والمجرم الأكبر، والملعون الأكبر، والعليم الأسع، لأنه يدرك المجهول، إذ إنه قد يثقف نفسه الغنية من قبل أكثر من أيّ كان، لأنه يصل إلى المجهول، وقد جُنّ، وينتهي إلى ما يعي بصيرته عن رؤاه، يكون قد رآها. فليمت في وثبته بالأشياء الخارقة التي لا اسم لها! فسوف يأتي عمّال آخرون سيبدؤون من الآفاق التي أذعن عندها الآخر. إذن، فالشاعر حقاً سارق النار. الإنسانية كلّها في عهده، حتّى الحيوان. عليه أن يجعل اكتشافاته، تُشم وتُحس وتُسمع. فإذا كان الشيء الذي أتى به من هناك له شكل، أعطى شكلاً، وإذا كان بلا شكل، أعطى اللاشكل. المسألة هي إيجاد لغة، وبما أن كل كلام فكرة، فإن زمن اللغة الكونية أت. فليس باستطاعة أحد عدا أكاديمي – أكثر موتاً من حيوان متحجر – أن ينجز قاموساً مكملاً لأي لغة كانت، إن اتفق أن تشرع العقول الواهنة في التفكير بالحرف الأول للأبجدية، فسرعان ما يصيها الجنون.

هذه اللغة ستكون خطاب الروح للروح، مستوفية كلّ شيء، العطور، الأصوات، الألوان، لغة فكرٍ يتشبّه بفكر ويسحبه. يحدد الشاعر كمية المجهول التي تنهض في زمنه، في النفس الكونية. سيعطي أكثر من صيغة فكره، أكثر من كتابة مسيرته نحو التقدّم. فظاعة أصبحت قاعدة يتشربها الجميع. سيكون الشاعر حقاً مضاعف التقدّم! سيكون هذا المستقبل مادياً، كما ترى. وهذه القصائد المليئة دوماً بالعدد والتناسق، سوف تُكتب لتبقى. وفي الواقع، إنها ستكون شعراً إغريقياً، بشكل ما سيجد هذا الفن الخالد وظائفه، إذ أنّ الشعراء مواطنون. لن يكون الشعر إيقاع فعل، إنما سيسبقه. هؤلاء الشعراء سيولدون. وعندما تنتهي عبودية المرأة المطلقة، وحينما تكون المرأة قادرة على أن تعيش لذاتها وبذاتها، وعندما تنال حرّيتها من الرجل-البغيض لحد الآن- سوف تكون شاعرة هي الأخرى؟ ولسوف تكتشف المجهول، فهل تكون عوالم أفكارها مختلفة عن عوالم أفكارنا؟ سوف

تكتشف أشياء غريبة، لا يمكن سبر غورها، أشياء مرعبة وشبهية، أشياء سوف نتبناها، سوف نفهمها.^١

تجسدت الرؤى التنظيرية لرامبو، في تقدير الناقدة سوزان برنار، من خلال مجموعته الشعرية "الاشراقات" (Les Illuminations) التي ضمت اثنين وأربعين قصيدة نثر تميزت بقصرها وخلوها من كل وزن أو قافية كلاسيكية، إضافة إلى دلالات العناوين المنتقاة بدقة، والتي تعبر عن الرغبة في خلق المفارقات اللغوية والرؤيوية التي نادى بها في "رسالة الرائي"، فنجد مثلاً قصائد موسومة بـ: بعد الطوفان، صوفية، إلى عقل، بريري، صحوة السكر، طفولة، رحيل، متشردين مُدن... الخ. ولعل هذا يرجع إلى البحث الدائم عند رامبو عن منهج للرؤيا ووسيلة لاثارتها والارتقاء بها إلى المجهول بحثاً عن لغة غير عادية للحظة غير عادية أيضاً: "إنه مثل الصوفي لدى خروجه من النشوة، على الشاعر الرائي أن يصف تجربة لا توصف بالمعنى الدقيق للكلمة، أن يجعل الناس تشعر- من خلال استخدامه للكلمات اليومية- بحالات خارقة للقوانين الإنسانية، إنّ الكلمات تعوز الصوفيين كي يحكوا عن تجاربهم، فهم مجبرون على استخدام التقريبات والتشبيهات، مدركين أن الجوهري يظل دائماً رغم هذا مستعصياً على التوصيل.^٢

الجدور العربية لمصطلح "قصيدة النثر"

كل حديث عن مصطلح قصيدة النثر وعن شعر النثر يحيلنا بالضرورة نحو البحث عن العلاقة بين الشعر والنثر عبر تفاعلات الأزمنة الأدبية الماضية، وعبر إدراك نقاط التماس الحرجة في الثقافة الأدبية العربية بين كيانهين ظلاً زمنياً طويلاً منفصلين كل الانفصال، وإذا كان الظاهر هو كذلك، فإن حقيقة العلاقة بينهما ما فتئت تتجلى شيئاً فشيئاً عبر أشكال أدبية عديدة حتى وصلت- في النهاية- إلى نقطة التقاطع، وتولدت عنها ما يسعى الآن بقصيدة النثر، التي اقتحمت الساحة الشعرية اقتحاماً واسعاً في أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات من القرن الماضي، فلقد

^١ المرجع نفسه.

^٢ رامبو، أرتور. "رسالة الرائي"، نقلاً عن عبد القادر الجنابي، أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ص ١٦٣، ص ١٦٤. وينظر نص الرسالة الأصلي باللغة الفرنسية ضمن:

- Rimbaud, Arthur. Œuvres, Gallica, 1999 pp 17-20.

- Decaunes, Luc. Le poème en prose, Anthologie, Paris, Seghers 1984. p p 121,122.

أصبح الرافضون لهذا النوع الشعري لا يجدون مصطلحا بديلا عن قصيدة النثر ينعنون به هذا الكائن الجديد الذي فرض حضوره بقوة.

سأحاول من خلال جولة سريعة تاريخية مقارنة البذور الأولى لقصيدة النثر في التراث العربي. إن المحطة الأولى من محطات التقاء الشعر بالنثر هي محطة النثر الفني الذي تطور في القرن الرابع الهجري، وكان الهدف من هذا التماس هو "إيجاد نوع إبداعي معادل لقصيدة الشعر في ظاهرة الكتابة الإبداعية العربية، نوع ثالث يأخذ من الشعر ومن النثر معا ويستقل بذاته في المشهد الإبداعي نسيجاً يجسد شعريته اللغوية الخاصة"^١، وقد تجسد هذا ابتداء من كتابات الجاحظ في القرن الثاني الهجري الذي أوفى الإيقاع دورا أساسيا في كتاباته الخصبية، وصولا إلى بديع الزماني الهمداني والصاحب بن عباد، وابن العميد، وأبي عامر بن شهيد، وأبي إسحاق الصابي، وأبي بكر الخوارزمي في حدود القرن الرابع هجري.^٢

أما الفن الأدبي الذي احتوى ظاهرة النثر الفني فهو فن المقامة، وهو عبارة عن مؤلفة بين الشعر والنثر مستنداً على لغة أدبية خالصة، تعتمد على النزوع إلى الإطناب والإكثار من الجمل المترادفة، والتزام السجع للحفاظ على التوازن الصوتي الخاص بفن المقامة. ولقد استمر هذا الأسلوب حتى مطلع القرن الماضي لدى المويلحي (في حديث عيسى بن هشام) ولدى أحمد شوقي في (أسواق الذهب)، حيث "تشير الدلائل إلى أنه كان يؤمن بأن الشعر الغنائي المعروف لم يعد كافيا وحده، ليمنح صاحبه المكان الرفيع الذي يرنو إليه. لذلك فإنه قد تطّلع إلى أن يرفّده بأقوال أخرى من فن القول. ويشير حسين نصّار إلى أنّه قد عثر على ثلاث مقالات في كتاب أسواق الذهب، أعلنت افتتاحية كل منها أنها من الشعر المنتثور. وفي هذا التصور، يتأكد لنا أن هاجس التطوير لم يستثن

^١ رزق، شريف، "المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعرا خارج الوزن، قصيدة الشعر الحر، قصيدة النثر، النثرية"، مجلة نزوي العمانية، عدد ١٥، يوليو ١٩٩٨، نقلا عن موقع المجلة على الواب. الوصلة الكاملة للمقال.

^٢ يمكن معاينة أعمال هؤلاء وغيرهم في كتب مثل: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر للشعالبي، وصبح الأعشى للقسقلندي، والذخيرة لابن بسام، ومعجم الأدباء لياقوت الحموي وزهر الأديب للحصيري... إلخ

حتى غلاة الكلاسيكية من القيام بفعل المراجعة، والذي خلق حالة عامة مع بداية القرن العشرين.^١

وقد شهدت هذه المحطة ظهور حركة موازية ومجاورة لحركة النثر الفني (المقامة) وهي حركة النثر الشعري لدى الصوفيين، ورغم عمق الرؤى وقوة الطرح الذي تلامسه في كتاباتهم، إلا أنها ظلت حركة مهمشة بفعل الواقع السياسي والديني السائد حينئذ. ولقد "ظهرت كحالات فردية منشقة ومتوجهة في عزلتها تشكل الوجه الآخر، الباطني، لحركة النثر الفني، وهو الانبثاق الحدائي الحقيقي لعلاقة الشعر بالنثر، في شكل أكثر تعقيدا، في طواسين العلاج ومواقف النقي ومخاطباته، والإشارات الإلهية للتوحيدي، حيث نشهد ثورة باللغة على اللغة لتأسيس مشهد جديد، يكشف عن تجارب روحية تنزع للتحرر".^٢

وفي مطلع القرن العشرين ظهرت تجارب جادة تحاول عمداً خلق علاقة تداخل مؤسّسة بين الشعر والنثر، من خلال ما أضى يسمى لاحقاً "النثر الشعري الرومانسي" وهو النثر الذي يعتمد بُعداً في الخيال، وإيقاعاً في التركيب، ووفرة في المجاز، وقوة في العاطفة، مما يغلب فيه الروح الشعرية خاصة لدى جبران خليل جبران وأمين الريحاني وخليل مطران، وحسين عفيف، ونقولا فياض، ومصطفى لطفي المنفلوطي، وغيرهم حيث عملوا على بعث الرغبة الأدبية في الخروج إلى الشكل الشعري الأكثر حرية والأبعد رؤية والأقرب إلى الذات المبدعة منه إلى النمط والأنموذج المحتذى وفق سياقات تاريخية وشكلية ومضمونية.

وهذا ما نقرأه مثلاً في إحدى كتابات جبران الموسومة بكآبة وابتسامة، حيث تعلو لغة الشعر على لغة النثر حين يتداخل الكيانان، فيولدان لغة تأسيس جديدة لا هي بلغة الشعر التقليدي، ولا هي بلغة النثر التقليدي أيضاً، إنها لغة إحياء ورؤيا وخلق وبعث وتأسيس، تتوالد

^١ موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص ١٠٩.

^٢ رزق، شريف، المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعراً خارج الوزن، نقلا عن موقع المجلة على الواب ، و الوصلة الكاملة للمقال

بداخلها إيقاعات تقرب المتلقي من إيقاعات القصيدة، فجبران "في نثره الشعري كان قد أعرض عن الوزن والقافية واستبقى منه ألفاظ الشعر وصوره ومعانيه فغدا شاعرا بنثره أكثر منه بشعره"^١.
يقوله :

كان رأسه مرتفعاً أبداً، ونور الرب كان في عينيه، كان في الغالب كئيباً، ولكن كاتبه كانت بلسماً لجراح الحزائى والمستوحشين. وعندما كان يبتسم كانت ابتسامته كمجاعة المشتاقين إلى غير المعروف، بل كانت كغبار الكواكب المتساقطة على أجفان الأولاد وكقطعة الخبز في الحلق. كان كئيباً، ولكن كاتبه كانت من النوع الذي ينهض إلى الشفتين ويتحول إلى ابتسامة. فقد كان كقناع ذهبي في الحرج عند دنو الخريف. وفي بعض المرات كانت تبدو لنا كأشعة القمر على شواطئ البحيرة. فكان يبتسم كأن شفتيه توذّان الغناء في وليمة عرس. بيد أنه كان كئيباً بكآبة ذي الجناحين الذي لا يريد أن يحلّق فوق رقيقه.^٢

أما المنفلوطي فقد صرح في نظراته قائلاً: "سأكون في هذه المرة شاعرا بلا قافية ولا أبحر، لأنني أريد أن أخاطب القلب وجها لوجه، ولا سبيل إلى ذلك إلا سبيل الشعر"^٣. والأرجح أن المنفلوطي لا يبالغ في وضع الحدود الشكلية والمضمونية الفاصلة بين الشعر والنثر، وإنما هدفه فيما يكتب هو الوصول إلى خلق لغة تأسيس جديدة سماها هو "لغة القلب"، يقول: "وأما حديث القلب فهو ذلك المنتثور أو المنظوم الذي تسمعه فتشعر أن صاحبه قد جلس إلى جانبك ليتحدث إليك كما يتحدث الجليس إلى جليسه، أو ليصور لك ما لا تعرف من مشاهد الكون، أو سرائر القلوب، أو ليفضي إليك بغرض من أغراض نفسه، أو لينفس عنك كربة من كُرب نفسك، أو ليوافي رغبتك في الإفصاح عن معنى من المعاني..."^٤.

^١ أبو جهجة، خليل، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، (بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٥م).

ص ١٢٨

^٢ جبران، جبران خليل، المجموعة الكاملة المعربة عن الإنجليزية، (بيروت: دار الجيل، ط ١، ١٩٩٤م)، ص ٢٥٤

^٣ المنفلوطي، مصطفى لطفي، النظرات، (بيروت: دار الثقافة، د ت)، ص ٨٤م

^٤ السابق نفسه، ص ٣٩

وقد كان لإشعاع الروح الشعرية وتنامي الإحساس بضرورة الخلق وتفعيل الذات الشاعرة، على حساب الأنموذج الشعري، أن تطور النثر الشعري الرومانسي ونضج إلى درجة أن تولّد منه ما أضحى يعرف بالشعر النثري أو الشعر المنثور، وهي تجربة اقترنت كثيرا في شكلها الخارجي وإيقاعها الداخلي من قصيدة النثر المعروفة حاليا. ويذكر الأستاذ جمال باروت في كتابه "الشعر يكتب اسمه" أن "جورجي زيدان أول من أطلق هذه التسمية (الشعر المنثور) في عام ١٩٠٥م في وصفه لمحاولات أمين الريحاني التي جمعت لاحقا في ديوان هتاف الأودية، وذلك في مقال له بالهلال. ثم رد عليه بولس شحادة مؤيدا هذا الشعر ومحبذا إياه، فكان أن وجه جورج زيدان دعوة إلى الشعراء المصريين ليقودوا حركة في اتجاه هذا الشعر" وتفعيل مصطلح يجتمع عليه النقاد والادباء.

وقد اختلفت الآراء حول أسبقية كتابة قصيدة الشعر المنثور- وبالتالي التفعيل الاصطلاحي للجنس الأدبي- بين النقاد والدارسين فجمال باروت وخليل أبوجهجة، وشريف رزق، وعز الدين المناصرة، يقرّون بسبق الريادة فيها إلى أمين الريحاني كتابة وتنظيرا، فقد قدّم لمجموعة له من هذا الشعر (هتاف الأودية) عام ١٩١٠م، معرّفا الشعر المنثور بأنه "حركة شعرية جديدة يدعوها بالفرنسية (Vers Libre) وبالإنجليزية (Free Vers)، أي الشعر الحر الطليق، ولقد جاء هذا الشعر نتيجة للارتقاء الشعري عند الإفرنج بفعل إطلاق شكسبير للشعر الإنجليزي من قيود القافية، وإطلاق وولت وإيمان الشعر من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبهر العرفية"^٢

ويسند الدكتور عبد العزيز موافي ريادة الشعر المنثور كملح أول من ملامح اقرار الجنس والمصطلح معا، إلى الشاعر اللبناني نيقولا فياض (١٨٧٣م ١٩٥٨م) حيث يرى أنه "أول من كتب قصيدة الشعر المنثور في نص بعنوان "التقوى"، وقد ضمّنه ديوان "رفيف الأفحوان" الذي صدر

^١ باروت، جمال، الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سوريا، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٨١م)، ص ٣٠، ٣١.

^٢ انظر: المناصرة عز الدين، "قصيدة النثر إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ"، مجلة نزوي العمانية، العدد ٢٩، يناير ٢٠٠٢، نقلا عن موقع المجلة على الواب ووصلة المقال كاملة.

عام ١٨٩٠م، ومن بعده كتب أمين الريحاني نصا شعريا بعنوان "الحياة والموت" ونشره عام ١٩٠٥م، كما كتب خليل مطران نصا بعنوان "شعر منثور. كلمات أسف" وذلك في تأبين إبراهيم اليازجي أوائل عام ١٩٠٦م.

وفي المقابل يرى ميخائيل نعيمة أن جبران خليل جبران هو أول من كتب نموذج الشعر المنثور، بدءا من عام ١٩٠٣م وحتى عام ١٩٠٨م حيث أخذ ينشر في جريدة المهاجر مقالات من الشعر المنثور تحت عنوان "دمعة وابتسامة".^١

والواضح مما سبق أن الاختلاف في شأن الريادة والأسبقية لا يعني، في تقديري بطلان أية محاولة من المحاولات التي قام بها الشعراء المؤسسون، فالريادة لا يمكن، في تقديري قياسها زمنيا، لأنه لو كان الأمر كذلك لعدّ ألويوزوس برتران رائد قصيدة النثر (Le Poème En Prose) من خلال ديوانه جاسبير الليل (Gaspard De La nuit)، ولانتفت الصفة عن شارل بودلير، ولسقطت أسبقية التنظير عن أرتور رامبو، اللذين جاءا بعده مباشرة، لأن افتقار برتران لعنصر القصيدة وشرطها هو الذي أفقده هذه الريادة، وتوفر بودلير ورامبو عليها هو الذي جعلهما شعلة للكتابة والتأسيس، "وهذا النموذج ينطبق على حركة الشعر المنثور في الأدب العربي الحديث. فكل الشعراء الذين كتبوا هذا النموذج لم يقدموا مشروعا شعريا متكاملا، إلى جانب عدة أسباب أخرى :

أولا: لأن بعض النماذج التي قدمت ينتفي عنها شرط القصيدة، وهو شرط لازم لتحقيق الشعر، كما في حالة مقالات جبران في دمعة وابتسامة.

ثانيا: لأن باقي النماذج كتبت كنوع من: الرفض، أو النبوءة، أو المغامرة الشكلية، أو الطموح في تأسيس اتجاه شعري جديد.

ونحن نتصور أن الريادة الحقّة تحتاج إلى مشروع شعري لتأكيدّها، ويجب أن يشمل عدة شروط: القصيدة، والتراكم، والتنوع، والنمو الكيفي، والامتداد الزمني..".

^١ موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 111، ص 112

وقد استقر الشعر المنثور كنوع شعري قائم بذاته عند الشاعر المصري حسين عفيف (١٩٠٢-١٩٧٩م) وهو "الشاعر الوحيد في جماعة أبولو، الذي لم يكتب سوى الشعر المنثور، وأصدر فيه أحد عشر ديوانا منها: (مفجأة ١٩٣٤م) و (وحيد ١٩٣٨م) و (الزنبقة ١٩٣٨م) و (الببل ١٩٣٩م)، ولم يقتصر دوره على إبداعه فقط، بل امتد كذلك ليشمل التنظير له ووضع المفاهيم الجمالية المهمة لاستقباله استقبالا طبيعيا خاصا".^١

فقد اقترب عفيف أكثر فأكثر من خلال تنظيراته، إلى وضع أسس ومفاهيم شرح من خلالها الظاهرة وأسس للمصطلح "في محاضرة ألقاها في نادي موظفي الحكومة بالإسكندرية في يوم ١٣ ديسمبر ١٩٣٦م، يقول في بعض أجزاءها: "وربّ معترض يقول إن الأوزان الاصطلاحية لازمة للشعر، والجواب عن ذلك أن الشعر أسبق من الأوزان، لأنّ الأوزان من صنع البشر، في حين أن الشعر وجد مع الحياة، وما دام الشعر قد استطاع فيما مضى أن يعيش حيناً من غير أوزان، فهو بعد إذ استطاع أن يعيش بدونها، ولكن هل معنى ذلك أن الشعر المنثور بتحرره من الوزن الموضوع والقافية يصبح سهل الصياغة كما يتبادر إلى الذهن لأول وهلة... كلا بالطبع... إن تحرّر الشعر المنثور من القافية والوزن الواحد يجعل مهمة الشاعر شاقة عسيرة. إذا لاحظنا أن الاضطراب الذي يلابس الوزن والقافية يساعد على إحداث النغم، ويقسر الأذان على متابعتها والرضوخ لتأثيره، ولهذا فإن الشاعر الناثري يضطر إلى الاستعاضة عن موسيقى التكرار بموسيقى أخرى، يستمدّها من القوة الشاعرة نفسها، وهي موسيقيا أبعد مثلاً من سابقها، وكثيراً ما يضلّ الشاعر أوتارها إذا هو لم يندمج في فكرته.

وتعتبر حلقة السرياليين المصريين، أو ما يعرف بجماعة الفن والحرية بمصر في أواخر الثلاثينات، الحلقة المفقودة في تاريخ تطور قصيدة النثر العربية، حيث يذكر عز الدين المناصرة أنهم "أول من كتب قصيدة النثر وهي القصيدة المكتوبة نثراً في تدفق متواصل وغير مقطّع، وهم

^١ رزق، شريف، المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعراً خارج الوزن. نقلا عن: موقع المجلة على الواب، و الوصلة الكاملة للمقال .

كذلك أول من كتب قصيدة الشعر الحر بالمعنى (الدولي) لهذا الشعر في نماذج دادائية وسريالية مبكرة، تتوازى وتتآمر مع المنتج الشعري لهذا الشعر في شكله البارزين ، الشعر الحر وقصيدة النثر، وكان قائد هذه الحلقة جورج حنين (١٩١٤م-١٩٧٢م) معروفاً من لدن السرياليين العالمين، وكان بريتون قائد التوجه السريالي ومحركه الدولي يرى في جورج حنين معتمده في مصر، والمؤكد أن السبب في تهميش دور جورج حنين يرجع إلى طليعته الحادة المباشرة للمرحلة، وأنه كتب جل شعره بالفرنسية^١. ولكن هذا لا ينفي عنهم مسؤولية حمل الرؤيا الشعرية التأسيسية الجديدة داخل عالم يرسمونه على أنقاض العالم المادي العقيم، وفق فلسفتهم الفكرية، من خلال مجلة "التطور" ثم مجلة "حصاة الرمل"، التي كانت الناطق باسم السرياليين العرب في مطلع الخمسينات. ومن أشعار جورج حنين المنشورة، قصيدته "صرخات في مرفأ" وهي قصيدة باللغة العربية ضمن ديوانه "لا مبررات الوجود" الصادر عام ١٩٣٨م، أولم يكن بطبيعته عبقرياً^٢.

ثم تأتي في منتصف خمسينات القرن الماضي تجربة محمد الماغوط^٣ التي اعتبرت أول خطوة نحو الخروج من مرحلة الشعر المنثور إلى مرحلة إقرار واقع قصيدة النثر ومن ثمة إقرار

^١ المناصرة، عز الدين، "قصيدة النثر: إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ"، مجلة نزوى العمانية، العدد ٢٩ ضمن موقع المجلة على الواب www.nizwa.com ، والوصلة الكاملة للمقالة.

http://www.nizwa.com/volume29/p80_89.html.

^٢ نشأت، كمال . شعر الحداثة في مصر، الابتداءات.. الانحرافات.. الأزمنة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م)، ص ٢٠٢.

^٣ ولد الماغوط عام ١٩٣٤ في السلمية التابعة لمحافظة حماه (٢١٠ كم شمال العاصمة دمشق). درس في كلية الزراعة وانسحب منها رغم تفوقه، مؤكداً إن اختصاصه هو "الحشرات البشرية وليس الحشرات الزراعية" وذهب إلى دمشق عام ١٩٤٨، وفي عام ١٩٥٥ سجن في سجن المزة قرب دمشق لانتمائه إلى الحزب القومي السوري الاجتماعي. وكتب مذكراته على لفائف السجائر، وعند خروجه ذهب إلى بيروت ثم عاد إلى دمشق وكتب في المسرح والسينما. نال الماغوط عدة جوائز عن أعماله الشعرية والمسرحية منها جائزة العويس ٢٠٠٥، ٢٠٠٤ وتم تكريمه أيضاً في العام ٢٠٠٢ في "مكتبة الأسد" بمناسبة صدور ديوانه "خطاب الأشجار العالية" بوسام الاستحقاق السوري من الدرجة الأولى. توفي يوم الاثنين ٣ أبريل ٢٠٠٦ عن عمر يناهز ٧٢ سنة.

المصطلح في حد ذاته، ولكن من دون أن تستقر التسمية، التي انتظرت إقرارها حتى سنة ١٩٦٠م من طرف أدونيس في مجلة "الشعر". لطالما نادى محمد الماغوط بأنه يكتب نصوصاً ولا ينظم شعراً، فقد نقل المناصرة قوله: "أنا أكتب نصوصاً، ولن أغضب إذا قيل أنني لست شاعراً وإنما كاتب نصوص.."^١ ورغم أن الماغوط ظل وفيًا للخط الذي رسمه في الكتابة، وهو تحطيم الشكل وخلق الشكل الإبداعي الذاتي المتفرد في صياغة قصيدة النثر، إلا أن هذا التحطيم لا يعني حياده عن تشكيل الرؤيا المبنية على تفعيل المتخيّل كفضاء أساسي من فضاءات الكتابة الأنموذجية (على الأقل في مرحلة الخمسينات). حيث أضحت كتاباته عبارة عن تجربة شعرية تعمل على مقارنة ازدحام التجارب وازدحام الشعور وفق نظرية تشكيل ماغوطية لا تعترف بالنظم الكلاسيكي، وتثور على كل ما لا يرتبط بالفردة التشكيلية.

مصطلح "قصيدة النثر" عند جماعة شعر اللبنانية

في ظل هذا المناخ رسمت مجلة شعر استراتيجية قصيدة النثر كملموس حدائي مبني على تجسيد لحظات الرفض، وفق محمول من محمولات الحداثة، فليست "قصيدة النثر" في تجاوزها الشكل القديم مجرد رفض له، وإنما هي جزء من مؤامرة على التقليد الذي لا يعكسنا. ولهذا فهذه الخيانة ليست شرفاً فحسب بل هي قبل ذلك عمل طبيعي إحساسي تجاه هذا التقليد الذي يشبه سجننا شرط التحرّر منه هدمه حتى على ما فيه.^٢، خاصة إذا لاحظنا أن قصيدة النثر التي تدعو إليها هذه الجماعة هي قصيدة تعمل على أن تفارق القصيدة العمودية، مفارقة شكلية ومضمونية لا رجعة فيها. وهذا عكس قصيدة التفعيلة التي ظلت محتفظة بعلاقات مختلفة مع النمط القديم،

نقلاً عن: حصة روافد التلفزيونية على قناة العربية، إعداد وتقديم علي أحمد الزين، بتاريخ: ٢٠٠٦/٠٥/١١. ويمكن مراجعة نص الحصة مكتوباً على موقع قناة العربية على الواب ووصلته

www.alarabia.net.

^١ ينظر: المناصرة، "قصيدة النثر: إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ"، مجلة نزوى العمانية، العدد ٢٩ ضمن موقع المجلة على الواب www.nizwa.com. والوصلة الكاملة للمقالة

www.nizwa.com/volume29/p80_89.html.

^٢ المرجع نفسه، ص ١٥٥.

بشرط ألا يفهم من هذا إحداث قطيعة تامة أيضا مع التراث، "لأن قصيدة النثر كما عرفنا قبل لها صلة بهذا التراث بإحالتها إليه، سواء منه القديم، حين وصلها عن طريق التراث الصوفي بظهوره فيها، أو الحديث حين وصلها بالشعر المنتثور وإرجاعها إليه إرجاعا رئيسا".¹

من هنا سأحاول عرض هذه الإستراتيجية الشعرية عند الجماعة من دون أن أتوسع في إلقاء الضوء على المواقف النظرية لدى أصحابها لأنني سأعرض لها (المواقف) في مرحلة لاحقة من البحث.

تعرف موسوعة "برنستون" للشعر والشعرية "Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics" قصيدة النثر على النحو الآتي: "هي قصيدة تتميز بإحدى، أو بكل خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تُعرض على الصفحة على هيئة النثر، وإن كانت لا تعد كذلك... وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري (Poetic Prose) بأنها قصيرة ومركزة، وعن الشعر الحر (Free Verse) بأنها لا تلتزم نظام الأبيات، وعن قصيدة النثر بأنها عادة ذات إيقاع أعلى، ومؤثرات صوتية أوضح، فضلا عن أنها أغنى بالصورة وكثافة العبارة. وقد تتضمن قصيدة النثر رؤيا داخلية وأوزانا عروضية. ويتراوح طولها على وجه العموم، بين صفحة (فقرة أو فقرتين) وثلاث صفحات أو أربع، بمعنى أنها تماثل القصيدة الغنائية المتوسطة الطول، وإذا تجاوزت هذا الطول فإنها تفقد توتراتها وأثرها، وتصبح تقريبا نثرا شعريا".²

يتضح من التعريف الموسوعي السابق لقصيدة النثر أن هذا اللون من الأدب في الشعرية الغربية التي تمثل الرافد الأساسي لجماعة شعر، هو مُحكم التعريف، محدد الأدوات وواضح الغايات خاصة عند الفرنسيين، الذين عُدّوا رواد هذا التشكيل الشعري المتفرد والجديد، في حين جاءت المفارقة الكبرى في استراتيجية جماعة شعر أنهم تبنا التعريف السابق وانطلقوا في التنظير لقصيدة النثر من نقطة انتهاء النقد الفرنسي- فيما أرساه من مفاهيم خاصة عند سوزان برنار-

¹ المرجع نفسه، ص ١٥٦.

² Princeton Encyclopedia of poetry and poetics. enlarged ed. Princeton university press. 1974) p.664

نقلا عن: ديب، محمد، "قصيدة النثر بين الموهبة الفردية والرافد الغربي"، مجلة الطريق، العدد الثالث، بيروت،

١٩٩٣.

دون أن يكون لديهم النموذج الإبداعي التطبيقي "وهو ما فعله كل من أدونيس في مقالته بمجلة شعر اللبنانية عدد ١٤ لسنة ١٩٦٠م، وأنسي الحاج في مقدمته لديوانه "لن"، وفخري صالح في مجلة فصول المصرية، وغيرهم من النقاد ممن سار على نهجهم، ومن الدلائل التي تؤكد على تبني تعريف لقصيدة النثر يبتعد تماما عن تواجدها الفعلي في الوطن العربي، أن الذين تبناوا هذا التعريف من الشعراء والنقاد عادوا مرة أخرى لهدم ما تبناه، بل بلغ الحد تبني عكس ما كان تماما، سواء على مستوى النصوص الإبداعية، أم على مستوى النقد والتنظير"^١

لهذا مثلت جماعة شعر، في تقديري، الحلقة الشاذة من حلقات الشعرية العربية بامتياز. لأنها أقرت بضرورة الهدم والبناء ولكن دون أن تُنمط ما تبني ولا تشكّل ما تؤسس. فلقد حاول بعض أعضائها وعلى رأسهم أنسي الحاج وأدونيس، ويوسف الخال تثبيت بعض المفاهيم الأولية لقصيدة النثر بالرغم من إيمانهم أن الثابت شكل جاهز والنمط قيد يعيق الرؤيا والتحديث، فحددوا خصائص قصيدة النثر التي احتوت ضمينا على مبادئ اتجاههم في الكتابة والثورة، هذا ما يعرضه الدكتور رفعت سلام في النقاط الآتية :

" أ - يجب أن تصدر قصيدة النثر عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلاً عضوياً مستقلاً، وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة، فالوحدة العضوية خاصة جوهرية في القصيدة.

ب - هي بناء فني متميز. فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء أكانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية. فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمية.

^١ الضبع، محمود إبراهيم، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة،

ج - الوحدة والكثافة، فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى.^١

أما أنسي الحاج فقد عرض في مقدمة ديوانه "لن" تعريفاً لقصيدة النثر ركّز خلاله على ثلاثية الإيجاز والتوهج والمجانية، كشروط أساسية للانتقال من مرحلة الاحتذاء بالإرثيين إلى أنموذج الإبداعيين يقول:

لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقا، لا قطعة نثرية فنية، أو مُحَمَّلة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز (الاختصار)، التوهج، والمجانية. فالقصيدة، أي قصيدة... لا يمكن أن تكون طويلة، وما الأشياء الأخرى الزائدة سوى مجموعة من المتناقضات، يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفّر عنصر الإشراق، ونتيجة التأثير الكلي المنبعث من وحدة عضوية واحدة.

وأرى أن هذا الكلام لأنسي الحاج ما هو إلا صدى مباشر لكلام سوزان برنار حول شروط الارتقاء بالنثر إلى الشعرية، أي البحث عن تحقيق الإيجاز تجنباً للاستطرادات والإسهامات التفسيرية، أي كل ما قد يؤول بها إلى أنواع النثر الأخرى، ثم التوهج وصولاً إلى مجانية القصيدة ذاتها. تقول: "...وقد حاولت الإشارة إلى الشروط الضرورية لوصول قصيدة النثر إلى جمالها الخالص، أي أن تصبح قصيدة حقا لا قطعة نثرية منمقة إلى هذا الحد أو ذاك: فالإيجاز والكثافة والمجانية، ليست بالنسبة لها مثلما رأينا عناصر جمال محتملة، وإنما عناصر جوهرية حقاً بدونها لا وجود لها...".^٢

واعتقد أن الحاج قد سلّم تماماً بمعطيات برنار، إلى درجة أنه لم يستطع أن يخلع على مقتبساته من برنار طابعا شخصيا، واصطلاحا أقرب إلى الإبداعية منه إلى النقل الحرفي، هذا ما يتضح في الترجمة الآتية للشروط الثلاثة: الإيجاز، التوهج، المجانية وهي عند برنار بالفرنسية Gratuité, Intensité, Brièveté,

^١ سلام، رفعت، مقدمة ترجمة كتاب سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج ١، ص.

^٢ بارنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، الجزء الثاني، ص ٦٠٥.

وقد أثنى أدونيس على تنظيرات الحاج وإبداعاته في مجال التأسيس لقصيدة النثر العربية، في رسالة بعثها إليه من باريس أوائل العام ١٩٦١م. تحدّدت من خلالها الفلسفة العامة لجماعة شعر من جهة، وفلسفة قصيدة النثر من جهة أخرى، يقول في بعض منها: "يُسمينا الإريثيون" الفوضى". يسموننا أيضا "الخيانة". هكذا نبدو في أعينهم. للمرة الأولى، لا يخطئون النظر. فالحق أننا نعلن فوضانا وحيانتنا. في ذلك العالم الممغنط بالجيف المقدسة. ولا نكتفي، بل نقنع الجيوش بالخيانة، كما تقول: يعني، نقنعهم بالفوضى أيضا".^١

وحين يعود أدونيس بذاكرته إلى مرحلة تأسيس مجلة شعر وبعث مصطلح قصيدة النثر كملح من ملامح تجسيد الحدائث الشعرية، يطرح ثلاثة مبادئ أساسية كانت وراء تشكيل النموذج الجديد بعيدا عن المفاهيم الفرنسية "البرنارية" التي سادت حينها فيقول:

"وقد تبيننا ما اصطلاحنا على تسميته بـ "قصيدة النثر، انطلاقا من ثلاثة مبادئ (مستقلة عن مفوماتها الفرنسية) أوجهها فيما يأتي:

- الأول هو أن الشعرية العربية لا تستنفذها الأوزان، على الرغم من كمالها وغناها فنيا، وأن هذه اللغة تزخرُ بإمكانات تعبيرية، طرائق وتراكيب يتعذر أن نضع لها حدا نهائيا تقف عنده، فهي لغة مفتوحة على اللانهاية.
- الثاني هو ابتكار طرق وأشكال أخرى للتعبير الشعري، تواكب الطرق والأشكال القائمة على الوزن وتواخيا، بما يغني اللغة الشعرية العربية، وينوعها ويعددها، وفي هذا إثراء للمخيلة وللذائقة أيضا.

^١ أدونيس، زمن الشعر، ط٦، (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٥م)، ص ٣٢٠.

■ الثالث هو الرغبة العميقة في جعل اللغة العربية مفتوحة على جميع التجارب الشعرية في العالم، وفي وضعها، إبداعيا، على خريطة الإبداع الكوني بخصوصيتها لكن في الوقت نفسه بانفتاحها ولا نهائيتها، تفاعلا ومقابلةً وحوارا^{٣٣}.

مرحلة الاستنساخ الاصطلاحي ما بعد الجماعة

ظل مصطلح (قصيدة النثر) هو الأكثر استعمالا وشيوعا في النقد المعاصر من غيره من المصطلحات التي أطلقت على النمط الكتابي الشبيه بالشعر والنثر معا. وهذه بعض الأسماء التي أطلقت على قصيدة النثر- وجمعها الدكتور عز الدين المناصرة- منذ نشأة الشبيه عام ١٩٠٥ حين كتب أمين الريحاني أول نص من نوع (الشعر المنثور) وحتى عام ٢٠٠١: -الشعر المنثور، النثر الفني، الخاطرة الشعرية، الكتابة الخاطراتية، قطع فنية، النثر المركز، قصيدة النثر، الكتابة الحرة، القصيدة الحرة، شذرات شعرية، الكتابة خارج الوزن، القصيدة خارج التفعيلة، النص المفتوح، الشعر بالنثر، النثر بالشعر، الكتابة النثرية- شعرا، الكتابة الشعرية- نثرا، كتابة خنثى، الجنس الثالث، النثرية، غير العمودي والحر، القول الشعري، النثر الشعري، قصيدة الكتلة، الشعر الأجد.....

إن جوهر ما قامت عليه عملية الاستنساخ الاصطلاحي هو تقريب المتناقضات، والبحث عن الشعر والنثر خارج تسمياته المألوفة ؛ بل هي تنتصر للشعر عبر توسيع وجوده وكيونته وجلبه من مناطق قصية تبدو بعيدة عنه أو غريبة في المفهوم الشائع للشعر، والمتكوّن وفق ذائقة قديمة، إنها هدامة بانية في آن واحد وذلك أمر أكثر خطورة من مجرد اقتراحها جمع النقيضين معاً: الشعر والنثر. وهذا ما راجعه تزيفتان تودوروف حين نادي للاتفاق معه في كتابه (أجناس في الخطاب) حول وجهة النظر القائلة بأن مصطلح قصيدة النثر لم تأت من فراغ بل ارتكز على أشكال أخرى من أجل تدميرها أو تحويلها أو تجنيسها ، وهو يتساءل من أين يأتي الجنس الأدبي ؟ ببساطة متناهية : من أجناس أخرى ؛ فالجنس الجديد هو تحويل جنس سابق ، أو بضعة أجناس دائماً :

^{٣٣} حوار مع أدونيس حول مجلة (شعر) وقصيدة النثر، مجلة الآداب (البيروتية)، العدد ٩ / ١٠، سنة ٢٠٠١م.

بقلبه ، بإزاحته ، بالارتباط به ؛ ولهذا لا تختلف قصيدة النثر عن الأجناس الأخرى في هذا الصدد اصطلاحاً ، هذا إذا تصورناها مركزة على تقاليد النثر التي ارتبطت بها لاحقاً.

ويؤيد الاتجاه نفسه محمود الضبع فيرى أن الحد الذي كان يفصل مصطلح النثر عن مصطلح الشعر سابقاً ، قد انتقل إلى مكان آخر ، والإزاحة الحالية لخط المتاخمة هذا من محور النثر / الشعر إلى محور اللغة الاعتيادية / اللغة الشعرية . وإن كان التاريخ الأدبي يبين نفسه على قمع التجديد الذي يربكه ، فإن هذا الإرباك لا يعمل ، في الواقع ، سوى على إزاحة نفسه ليعاود الظهور في مكان آخر حتماً ، ومن ثم جاءت قصيدة النثر لتقوّض القطبية الأساسية بين الشعر والنثر لكن يبقى التساؤل قائماً داخل هذا الجنس : عن الأسباب التي تجعل (نصاً ما) شعرياً أو أدبياً حقاً ، كما أن الترجمات . التي توصل الشعر لنا وتدعونا لقراءته خارج اشتراطات الوزن العروضي والنظام البيتي . ساهمت في جعل المتلقي يعاين قصيدة النثر.

ويرفض الدكتور عبد الله شريق مصطلح "قصيدة النثر" وكل المفاهيم التي تمت بصلة إليها؛ لأن هذا المفهوم يجمع بين جنسين متناقضين، كل واحد له ثوابته وقواعده. بينما قصيدة النثر هي إبدال من إبدالات الشعر العربي الحديث وأحد أشكاله الجديدة؛ لذلك يختار مصطلح "التجربة الشعرية الجديدة"، بدلاً من "القصيدة النثرية" التي هي ترجمة حرفية لـ "poème en prose"، عنوان كتاب سوزان برنار (5) Susan Bernard الصادر سنة ١٩٥٩. وقد عملت مجلة "شعر" اللبنانية على إشاعة هذا المصطلح في الساحة العربية الأدبية والنقدية. وقد سبب هذا المفهوم بلبلة أجنبية وتلفيقاً مما جعل الدكتور عز الدين المناصرة يكتب دراسة بعنوان: قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، أي يجمع بين مقومات الشعر والنثر^١

ولكن المصطلح في حد ذاته يحتاج إلى مراجعة وقراءة مغايرة لمفهوم الدكتور شريق لأن مصطلح "التجربة الشعرية الجديدة"، غير واضح؛ كون المعيار الزمني هنا غير محدد بدقة لوجود تداخل في الأجيال وقفز على النصوص؛ إذ هناك من يكتب شعر التفعيلة وما زال الشعراء يكتبونها، وفي نفس الوقت هناك من يكتب الشعر المنثور، ويمكن في أية لحظة أن تفاجئنا تجربة شعرية جديدة، فيصبح هذا المعطى لا يعبر عن هذا الجديد. لذلك أسمي شخصياً هذه التجربة الشعرية

^١ ينظر: عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، (المغرب: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط ١، ٢٠٠٣)، ص ١٦.

الجديدة إما بالشعر الحر، وإما بشعر الانكسار. وما كان يسمى بالشعر الحر سيسى بشعر التفعيلة؛ لأن ما كتبه السياب ونازك الملائكة ينسب على احترام التفعيلات العروضية، وهنا أوافق تسمية جبرا إبراهيم جبرا الذي يقول: "الشعر الحر، ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو (free verse) بالإنجليزية، (vers libre) بالفرنسية. وقد أطلقوه على شعر خال من الوزن والقافية كليهما. إنه الشعر الذي كتبه والت وإيمان، وتلاه فيه شعراء كثيرون في أدب أمم كثيرة. فكتاب الشعر الحر بين الشعراء العرب اليوم، هم أمثال محمد الماغوط وتوفيق صايغ وكاتب هذه الكلمات. في حين أن قصيدة النثر هي القصيدة التي يكون قوامها نثرا متوصلا في فقرات كفقرات أي نثر عادي"^١

وهذا المفهوم نجده كذلك عند سركون بولص الذي يعد من أبرز رواد قصيدة النثر في الشعر العربي منذ الستينيات من القرن الماضي: "نحن حين نقول قصيدة النثر فهذا تعبير اصطلاحي خاطئ وفي الشعر العربي عندما نقول قصيدة النثر نتحدث عن قصيدة مقطعة، وهي مجرد تسمية خاطئة. وأنا أسي هذا الشعر الذي أكتبه بالشعر الحر كما كان يكتبه إيليو وأودن وكما يكتبه شعراء كثيرون في العالم الآن، وإذا كنت تسميها قصيدة النثر فأنت تبدي جهلك؛ لأن قصيدة النثر هي التي كان يكتبها بودلير ورامبو وما لارمييه وتعرف بـ (Prose Poem) أي قصيدة غير مقطعة". إذاً، فالشعر الجديد ينطبق عليه مصطلح الشعر الحر؛ لأنه يتحرر من الوزن والإيقاعات العروضية المعروفة، أي - باختصار - إن قصيدة النثر قتلت الخليل وأعلنت شيخوخته على حد عنوان كتاب محمد الصالحي.

الخاتمة

ومجمل القول أنه مهما اختلف النقاد والأدباء حول واقع حضور هذا الجنس الأدبي في الذوقية العربية، فإن فضاء تفاعله وانصهاره أضفى واقعا لا مفر منه، خاصة أمام فشل الناقد في حد ذاته في رصد خصائص مجمع عليها في إطار مصطلح موحد، ومعبر عن آليات الإبداع لهذا الجنس، ثم أن المتلقي النشط في هذا المجال قد سجل حضوره الفاعل في إنتاج المصطلح بدلالات مختلفة لاعتقادي أن تناسل المصطلح يزداد مع كل قراءة مبدعة للأثر الإبداعي ذاته، وهو الأمر الذي فجر لعبة الاستنساخ الاصطلاحي لمصطلح قصيدة النثر في الشعرية العربية وأوصلها إلى ما يزيد عن عشرين مستنسخا اصطلاحيا؛ يحاول إدراك الغاية الأدبية في النص، بالاتفاق مع جوهر نظرية القراءة والتلقي والإبداع معا.

^١ باروت، محمد جمال، "الحدأة الأولى"، المعرفة، العدد ٢٨٣-٢٨٤، ١٩٨٥، ص: ١٢١.

الواقعية الإسلامية في قصص الشيخ علي الطنطاوي

الدكتور محمد أنور أحمد

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية الجامعة الإسلامية العالمية،
ماليزيا

ملخص البحث

يدرس البحث المذهب الأدبي الواقعي من المنظور الإسلامي. ظهر المذهب الواقعي في فرنسا في القرن التاسع عشر، وانتشر انتشاراً واسعاً في أنحاء العالم، وكثر أتباعه كما تعددت اتجاهاته. انبثق المذهب الواقعي عن النظرية الفلسفية التي تؤمن بأن الحياة مبنية على الشرّ، فالحياة في نظرها شرّ، ومحنة. فهذه النظرة مخالفة للنظرة الإسلامية للحياة. لذا يأتي هذا البحث ليدرس الاتجاه الأدبي الواقعي الذي يتمشى مع الإسلام وتعاليمه، ومبادئه. وينطلق البحث من الأسس النظرية للمذهب الواقعي الإسلامي التي وضعها الأديب الناقد، والداعية المجاهد، والمفكر المفسر الرائد الأستاذ سيد قطب في كتابه (في التاريخ.. فكرة ومنهاج). وهذه النظرية طوّرها من بعده شقيقه الداعية والمفكر الإسلامي الكبير الشيخ محمد قطب في كتابه (منهج الفن الإسلامي). وفي سبيل إبراز هذا المذهب الأدبي الإسلامي يقوم البحث بتطبيق هذه الأسس النظرية على روايات مختارة من الأدب الملايوي الحديث. وسيقوم البحث بتحليل نصوص هذه القصص المختارة من خلال منهج الواقعية الإسلامية. وتتجلى أهمية هذا البحث في إبراز مذهب أدبي إسلامي يتفق مع النظرة الإسلامية، ومن ثم استغلاله في دراسة النتاج الأدبي الإسلامي، ولعله بذلك سبيل الخروج من الاعتماد على العقلية الغربية المنحرفة. كما تكمن أهميته في المساهمة في مجال أسلمة الأدب.

المقدمة

الحمد لله القائل: ﴿فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾^١ والصلاة والسلام على نبيِّنا محمد الذي أدبته ربُّه فأَحَسَّنَ تأديبه، وأنزل عليه: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾^٢، وعلى آله الطاهرين، وعلى أصحابه البرِّرة الكرام، وعلى أتباعه العلماء الأعلام.

يُعدُّ الشيخ علي الطنطاوي أحد الشخصيات البارزة في العالم العربي والإسلامي. وُلد في سنة ١٩٠٩م بدمشق وتوفي -رحمه الله- في سنة ١٩٩٩م في جدة بالملكة العربية السعودية.^٣ وهو من أعلام الإسلام المعاصرين، والذي يُعدُّ موسوعة في الثقافة الإسلامية.^٤ فهو فقيه قاض داعية، وأديب ناقد، وصحفي، ومؤرخ.

قضى أكثر من ستين عامًا يدعو إلى الله بالحكمة والموعظة الحسنة، وقَدَّم خدمات كبيرة للأمة الإسلامية حتى حصل على جائزة الملك فيصل العالمية لخدمة الإسلام عام ١٩٩٠م.^٥ وله أكثر من أربعين مؤلفًا في الأدب، والثقافة، والاجتماع، والتاريخ، بجانب مؤلفاته الدينية. ومن أشهرها كتابه (تعريف عامٌ بدين الإسلام) حيث أُعيد طبعه أكثر من ثلاثين مرة، وتُرجم إلى عدة لغات مثل: الإنجليزية،^٦ والملايوية.^٧

^١ سورة الأعراف: ١٧٦.

^٢ سورة يوسف: ٣.

^٣ انظر: ديرانية، مجاهد مأمون علي الطنطاوي أديب الفقهاء، وفقه الأدياء، (دمشق: دار القلم، ٢٠٠١م)، ص ٢٩.

^٤ أحمد بسام ساعي، "علي الطنطاوي حركية الحديث الإذاعي والبعد الرابع للأدب"، الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، (جدة: دار المنارة، ١٩٨٥م)، ص ١٤١-١٤٢.

^٥ انظر: الأملعي، إبراهيم، "الطنطاوي عناق الفقه والفكر والأدب"، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السعودية، العددان ٣٤ و ٣٥، (٢٠٠٢م)، ص ٧٨.

^٦ Ali Tantawi, A General Introduction to Islam, trans. from Arabic by Babur Ali Zia, (Lahore : Islamic Publications Ltd., 1981), and (Jiddah :Dar al-Manara Pub., repr 1994, 1981).

^٧ Ali Tantawi, Definisi Umum Tentang Aqidah Islamiyah, trans. from Arabic by Isnawati Ismail, (Jiddah : Dar al-Manarah, 1992).

وأما من حيث اشتغاله بالأدب فقد كتب في فنون عديدة من المقالة، وأدب الرحلات، والسيرة الذاتية، وأدب التقديمات، والقصة القصيرة، وقصص الأطفال.

كان للشيخ علي الطنطاوي مساهمة متميزة في ميدان أدب القصة القصيرة، فقد كان معدوداً من رواد كُتّاب القصة القصيرة في سورية.^١ وكانت من أول ما أدلى بدلوه فيها من الأجناس الأدبية. وقد أصدر مجموعة قصصه الأولى بعنوان (قصص من التاريخ)^٢ سنة ١٩٥٧م، وحوّت المجموعة ثلاثاً وعشرين قصة. ومجموعته الثانية بعنوان (قصص من الحياة)^٣ نشرت في سنة ١٩٥٩م، وتتألف من ثمان وعشرين قصة قصيرة، وكُتبت هذه القصص في الفترة الممتدة بين عام ١٩٣١م إلى ١٩٥٢م. وحري بالذكر أن مجموعتي قصص الشيخ علي الطنطاوي حظيت بقبول حار لدى القراء، فلذلك أعيدت طبعتهما مرات عديدة بل وقد ترجمت بعض قصص مجموعته (قصص من الحياة) إلى اللغة الإندونيسية بعنوان "Sketsa Kehidupan"^٤. وثمة نوع آخر من نتاجه نتاجه القصصي وهو (حكايات من التاريخ). وهي عبارة عن سلسلة تتألف من سبع حكايات للصغار، وقد ظهرت الطبعة الأولى منها في سنة ١٩٦٠م.^٥ ويرى مجاهد ديرانية أنه كتبها للأطفال في آخر المرحلة الابتدائية^٦ مستدلاً بما يختمه الشيخ علي الطنطاوي مقدمة هذه الحكايات بقوله: "وسأعرضها بأسهل لفظ، وأقرب عبارة؛ حتى يفهمها تلميذ الصف الرابع الابتدائي".^٧ وكذلك ناشر الكتاب (دار الفكر) وقد حدد هذه السلسلة لهذه السن، فكتب على غلافها الخلفي إنها "للناشئين، أبناء ١٠-١٢"، وهي سبع؛ (جابر عثرات الكرام)، و(المجرم ومدير الشرطة)، و(التاجر والقائد)،

^١ انظر: وادي، طه، القصة ديوان العرب، (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر-لوتجمان، ٢٠٠١م)، ص ١١٤؛ القنطار، سيف الدين، الأدب العربي السوري بعد الاستقلال، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧م)، ص ٢٠٨-٢٠٩.

^٢ انظر: الطنطاوي، قصص من التاريخ (دمشق: مؤسسة دار السلام،)، ص ٢٢.

^٣ انظر: الطنطاوي، قصص من الحياة (جدة: دار المنارة، ط ٤، ١٩٩٠م).

^٤ Ali Tantawi, Sketsa Kehidupan, trans. from Arabic by S.Askar, (Solo: CV. Pustaka Mantiq, 1987).

^٥ انظر: ديرانية، علي الطنطاوي، ص ١٠٢.

^٦ المرجع نفسه، ص ١٠٣.

^٧ الطنطاوي، علي، جابر عثرات الكرام - حكايات من التاريخ (دمشق: دار الفكر، ١٩٨١م)، ص ٤.

و(التاجر الخراساني)، و(قصة الأخوين)، و(وزارة بعنقود عنب)، و(ابن الوزير). وهناك قصة نشرها الشيخ علي الطنطاوي في كُتيب بعنوان (قِصَّةٌ كاملةٌ... لم يُؤَلَّفْها بَشَرٌ)^١ نشرت سنة ١٩٩٨ م.^٢

مما يذكر هنا أن رابطة الأدب الإسلامي العالمية قد أجازت بعض نتاج الشيخ علي الطنطاوي وأدخلته تحت مظلة الأدب الإسلامي، ولذلك جعلته من الأدباء الإسلاميين المعاصرين. وقد قام أحمد الجدد بترجمة الشيخ علي الطنطاوي ضمن الأدباء الإسلاميين المعاصرين في كتابه (معجم الأدباء الإسلاميين المعاصرين)،^٣ كما اختار عبد الباسط بدر بعض كتب الشيخ علي الطنطاوي نماذج للأدب الإسلامي في العصر الحديث في عدة مجالات الأدب كخواطر أدبية،^٤ والقصة،^٥ والرحلات،^٦ والمذكرات،^٧ وذلك لانطباق هذه الكتب على المقاييس التي وضعها عبد الباسط بدر للأدب الإسلامي ليتم اختيارها ضمن دليل مكتبة الأدب الإسلامي في العصر الحديث.^٨ بل وقد عدّه إبراهيم الأملعي رائد الأدب الإسلامي، وأستاذ رائده الأستاذ عبد الرحمن رأفت الباشا.^٩ الباشا. وإنصافاً للشيخ علي الطنطاوي وتقديراً لجهوده الكبيرة وإسهاماته العظيمة في الأدب الإسلامي، أصدرت مجلة الأدب الإسلامي عددًا خاصًا عن الشيخ علي الطنطاوي، وذلك بعد أن رأت رابطة الأدب الإسلامي العالمية أنه لم ينل الشيخ علي الطنطاوي حقه، ولم ينشر عنه من الدراسات ما يكافئ إسهاماته، وخدمته، وعطاءه، ومكانته.^{١٠}

^١ هكذا كتب عنوان القصة على غلاف الكتيب.

^٢ انظر: الطنطاوي، علي، قصة كاملة... لم يُؤَلَّفْها بَشَرٌ (جدة: دار المنارة، ١٩٩٨ م).

^٣ انظر: الجدد، أحمد، معجم الأدباء الإسلاميين المعاصرين (عمان: دار الضياء، ١٩٩٩ م)، ص ٨٠٠-٨٠٥.

^٤ فكر ومباحث، وفي سبيل الإصلاح، ومع الناس، ومقالات في كلمات، ومن حديث النفس، وهتاف المجد.

^٥ حكايات من التاريخ، وقصص من التاريخ.

^٦ صور من الشرق في إندونيسيا.

^٧ ذكريات علي الطنطاوي.

^٨ انظر: بدر، عبد الباسط، دليل مكتبة الأدب الإسلامي في العصر الحديث (عمان: دار البشير، ١٩٩٣ م)، ص ١١-١٧.

^٩ انظر: الأملعي، "الطنطاوي عناق الفقه والفكر والأدب"، ص ٧٤.

^{١٠} انظر: مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السعودية، العددان ٣٤ و ٣٥، (١٤٢٣ هـ/ ٢٠٠٢ م)، ص ١.

نشأة المذهب الأدبي الواقعي ومفهومه

نشأت الواقعية (Realism) في رحاب الفلسفة قبل أن تكون مذهباً أدبياً، ويراد بها تأكيد اللا أنا، أي ما هو خارج الذات، وكانت معارضة للمثالية التي ترد كل شيء في الوجود إلى الذات.^١ ويعرّفها مجدي وهبه وكامل المهندس بـ"المذهب الذي يقرره وجود العالم الخارجي مستقلاً عن الفكر".^٢

برزت الواقعية مذهباً أدبياً في فرنسا إثر ثورتها عام ١٨٣٠ م،^٣ وقد سادت وازدهرت فيها، وانتشرت منها إلى أوروبا في النصف الأول من القرن التاسع عشر. ويرجع سبب ازدهار الواقعية في فرنسا إلى عاملين مهمين، هما: "الأول: تطور جنس القصة في الأدب الأوروبي الحديث، والثاني: طبيعة التركيب الفكري والوجداني للشعب الفرنسي".^٤

جاءت الواقعية هدماً للرومانسية خاصةً في مضمون العمل الفني الأدبي وروحه؛ وذلك أن الرومانسية تُعنى بالحديث عن ذات الإنسان، إيماناً منها بأن الفن الجميل هو الذي يعبر عن المشاعر، والانفعالات، والانفعالات الباطنية للنفس البشرية، في حين تعدّ الواقعية هذا العمل خارجاً عن إطار الفن الذي يقوم أساساً على خدمة المجتمع، والابتعاد عن الأنانية والذاتية، وحب الانطواء على النفس.^٥ وتهتم الواقعية بتصوير الواقع وكشف أسرارها، وإبراز خفاياها. وترى الواقعية الواقعية أن الواقع العميق شَرٌّ في جوهره، وأن ما فيه من مظاهر الخير ليس في حقيقته إلا كاذباً.^٦ والحياة في نظر الواقعية شَرٌّ، ووبال، ومحنة، نظراً لأن الواقعية نابعة من النظرية الفلسفية التي تؤمن بأن الحياة مبنية على الشر.^٧

^١ انظر: فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ط٥، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥)، ص ١١.

^٢ وهبه، والمهندس، معجم المصطلحات العربية، ص ٤٢٨.

^٣ انظر: التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص ٨٧٧.

^٤ فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٩.

^٥ انظر: بوزوينة، عبد الحميد، نظرية الأدب في ضوء الإسلام، القسم الثالث الأدب والمذاهب الأدبية، ط١، (عمان: دار البشير، ١٩٩٠ م)، ص ٢٣-٢٤.

^٦ انظر: الكيلاني، نجيب، الإسلامية والمذاهب الأدبية، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٧ م)، ص ١١١.

^٧ انظر: الباشا، عبد الرحمن رأفت، نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، ط٤، (القاهرة: دار الأدب الإسلامي، ١٩٩٨ م)، ص ٥٩.

اختلف مفهوم الواقعية الأدبية عند الأدباء والنقاد، فيعرفها بعضهم بأنها "كل فن يحاول تمثيل الأشياء بأقرب صورة لها في العالم الخارجي، مع الأخذ في الاعتبار التأثير بميول الفنان في تمثيل الأشياء".^١ ويرى الآخر "أنها تسجل مظاهر الحياة كما هي، فيكون دور الأديب كالمصور، فعمله محصور في اختيار المشهد الذي يعجبه، ومن ثم يقوم بتصويره. ويضيف بعضهم إلى ذلك أن المشاهد التي يولي الأديب الواقعي العناية بها، هي التي تصدر عن مشكلات عامة الناس وقضاياهم، وتكشف عن مآسهم".^٢

ويرى وليد قصاب أنه ليس للواقعية تعريف جامع مانع، كما أن لها اتجاهات عديدة، ومدارس مختلفة تتناقض أحياناً في رؤية الواقع وفهمه، بل ويذهب إلى أن الواقعية أصبحت "مناخاً فكرياً عاماً باشره كل أديب بطريقته الخاصة".^٣

تشعب المذهب الواقعي، وكثر أعلامه، وكثرت طرائقه، وتفرع إلى اتجاهات ومدارس، ومن أهمها الواقعية النقدية أو الغربية أو الأوروبية، والواقعية الاشتراكية. أصبحت الواقعية الغربية انهازمية تشاؤمية، وتطرفت في نقدها عند تحليل المجتمع وإبراز عيوبه. وأما الواقعية الاشتراكية فقد طبقت التعاليم الشيوعية، ودعت إلى الإصلاح الاجتماعي.^٤ وعلى الرغم من تشعب اتجاهات الواقعية ومدارسها، فقد جمعت بينها مبادئ عامة هي:^٥

-العناية بالواقع وتناول مشكلاته وقضاياها.

-البحث عن الحقيقة في الواقع المحسوس عن طريق التجربة والبرهان. وانطلاقاً من ذلك لم تؤمن الواقعية بعالم علوي، أو غيبي وراء الواقع المشاهد.

-تصوير الحياة كما هي، والتزام الدقة والموضوعية في عرض الواقع.

^١ انظر: وهبه، معجم المصطلحات العربية، ص ٤٢٨.

^٢ انظر: الباشا، نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، ص ٥٩.

^٣ قصاب، وليد، المذاهب الأدبية الغربية رؤية فكرية وفنية، ط١، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥م)، ص ٥٦.

^٤ انظر: الجاني، ناصر، المصطلح في الأدب الغربي، (بيروت: منشورات دار المكتبة العصرية، ١٩٦٨م)، ص ١٨٦-١٨٧.

^٥ قصاب، المذاهب الأدبية الغربية، ص ٥٦-٥٧.

-الإيمان بتأثير الظروف الاجتماعية والمادية في سلوك الإنسان، وتصرفاته، وأفعاله.

-الاهتمام بالمجتمع أكثر من الفرد، فالواقعية أدب اجتماعي لا شخصي.

-الاهتمام بالطبقات الدنيا: من فقراء، وعمال، وكادحين، ولذلك عني الأدب الواقعي بموضوعات البؤس، والجوع، والتشرد، والحرمان، والانحراف، والشذوذ، وغير ذلك مما تعاني منه الطبقات الدنيا.

-الاهتمام بالأدب الموضوعي، ولا سيما القصة.

-العناية بمضمون العمل الأدبي أكثر من العناية بالشكل.

-معاداة فكرة الفن للفن، والدعوة إلى فن مجتّد لخدمة المجتمع، والتزام قضاياه وهمومه.

وأشار محمد قطب إلى أن الواقعية باتجاهاتها المختلفة تتفق جميعها في استمداد تصورها من النظرة المادية الحيوانية للإنسان، القائمة على إنكار الجانب الروحي من الإنسان، وعلى التشابه بين تركيب جسم الإنسان وجسم الحيوان، أي أن الإنسان حلقة من حلقات التطور الحيواني.^١

مما ذكرناه أنفا عن الواقعية الأدبية وجدنا أنها مذهب أدبي كبير، كثر أتباعه، وتوسع نفوذه شرقاً وغرباً، وعليه مآخذ في بعض مبادئه، ومن أهمها: نظرتها القاصرة والتشاؤمية إلى الإنسان، والحياة، والواقع، وإهمالها الواقع الغيبي غير المحسوس، وقصورها في العناية بطبقة معينة من المجتمع، فضلاً عن تركيزها على في تصوير عناصر الشر في الحياة البشرية.

الواقعية الإسلامية في الأدب

^١ انظر: قطب، محمد، منهج الفن الإسلامي، ط ٦، (بيروت: دار الشروق، ١٩٨٣م)، ص ٤٥.

في حديثنا عن الواقعية الأدبية وجدنا أنها منبثقة عن النظرية الفلسفية التي تؤمن بأن الحياة مبنية على الشرّ، فالحياة في نظرها شرّ، ومحنة. وتهتم الواقعية بتصوير الواقع، وكشف أسرارها، ولكن في نظرها أن هذا الواقع جوهره شر كله. فالواقعية الأدبية بهذه الصورة انبثقت عن تصورات مخالفة للتصور الإسلامي. وجدير بالذكر هنا أنه ليس كل ما تدعو إليه الواقعية معارض للإسلام، فاهتمام الواقعية بالواقع، وخدمتها للمجتمع، وعنايتها بتصوير مشكلات الحياة، ومأساها، ومساوئها، من الأشياء التي يدعو إليها الإسلام. والأدب الذي يعبر عن هذه الأمور يمثل جوهر الرسالة الخلقية عند الإسلام، فالأدب الإسلامي لا يرفض كل ما دعت إليه الواقعية الأدبية، ولكنه ينتقي الصالح والنافع، ويترك الفاسد والمنحرف.^١

مما سبق يتضح لنا أن هناك اختلافاً جوهرياً في التصور للواقع والحياة والإنسان بين الأدب الواقعي الغربي، وبين الأدب الإسلامي. فإذا كان الأدب الذي يصور الواقع يخضع للفلسفة التي تصدر عن تصور إسلامي للكون والحياة والإنسان، فإن هذه الواقعية واقعية إسلامية، وإن كان يخضع للنظرة التي تنبثق عن تصور غربي للكون والحياة والإنسان، فإنها واقعية غربية.^٢ ومن هذا المنطلق نرى إطلاق كثير من النقاد الإسلاميين وأدبائهم تسمية الواقعية الإسلامية على الاتجاه الأدبي الإسلامي. وليس ذلك غريباً، وقد قال أحد الأدباء الروس الخارجين على الواقعية الاشتراكية: "إنه من المنطقي تمشيّاً مع وصف الواقعية بإحدى الإيديولوجيات أن تكون هناك واقعية رأسمالية، وأخرى مسيحية، وثالثة إسلامية..."^٣ ونرى أن محمد قطب أول من استخدم هذا المصطلح في كتابه (منهج الفن الإسلامي) حيث خصص باباً مستقلاً له بعنوان (الواقعية في التصور الإسلامي).^٤ وقد اعتمد محمد قطب في بناء منهج واقعي إسلامي على ما طرحه شقيقه سيد قطب في فصل خاص عن "منهج للأدب" في كتابه (في التاريخ.. فكرة ومنهاج).^٥ ووافقهما على ذلك من جاء بعدهما من النقاد، والأدباء، والباحثين، منهم: عبد الله حمد العويشق في كتابه

^١ انظر: قصاب، المذاهب الأدبية الغربية، ص ٦٧.

^٢ انظر: عبود، شلتاغ، الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ط ١، (دمشق: دار المعرفة، ١٩٩٢م)، ص ١٤٦.

^٣ فضل، منهج الواقعية، ص ٧٢.

^٤ انظر: قطب، منهج الفن الإسلامي، ص ٤٥-٦٤.

^٥ قطب، سيد، في التاريخ فكرة ومنهاج، (بيروت: دار الشروق، ١٩٧٤م)، ص ١١-٢١.

(الأدب في خدمة الحياة والعقيدة)،^١ ونجيب الكيلاني في (الإسلامية والمذاهب الأدبية)،^٢ ومحمد بن حسن الزير في (القصص في الحديث النبوي)،^٣ وأحمد بسام ساعي، حيث سعى كتاباً له (الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد)،^٤ وكذلك فعل حلمي محمد القاعود، وقد جعل المصطلح عنواناً لكتابه (الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني)،^٥ ومأمون فريز جرار في كتابه (خصائص القصة الإسلامية)،^٦ وشلتاغ عبود في (الملاحم العامة لنظرية الأدب الإسلامي)،^٧ وعماد الدين خليل في كتابه (في النقد التطبيقي)،^٨ وهناك باحثان ماليزيان نَهَّيا إلى ضرورة استخدام مصطلح خاص للواقعية التي تناسب الأدب الإسلامي الذي يستقي مادته من القرآن، وتعاليم الإسلام، أحدهما لطفي عباس الذي اقترح استخدام مصطلح (Realisme Islam) أي الواقعية الإسلامية، والآخر الباحثة (عين بنت محمد) التي أثرت مصطلح واقعية الأدب الحسن.^٩

وقد حصر محمد قطب الاختلاف بين الواقعية الإسلامية وبين الواقعيات الأخرى في نقطتين أساسيتين:^{١١}

الأولى: طبيعة تصور الواقعية للإنسان، وموقفه من الله والكون والحياة وأخيه الإنسان، والثانية: طريقة تسجيلها للقطات البشرية التي تختارها للتعبير الفني.

^١ انظر: العويشق، عبد الله حمد، الأدب في خدمة الحياة والعقيدة (د.م، ١٩٧٠م)، ص ١١١-١١٥.

^٢ انظر: الكيلاني، الإسلامية والمذاهب الأدبية، ص ٦٧.

^٣ انظر: الزير، محمد بن حسن، القصص في الحديث النبوي دراسة فنية وموضوعية، ط ٣، (جدة: مكتبة المدني، ١٩٨٥م)، ص ٤٦٦-٤٨١.

^٤ أحمد بسام ساعي، الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد (جدة: دار المنارة، ط ١، ١٩٨٥م).

^٥ القاعود، حلمي محمد، الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني دراسة نقدية، ط ١، (الرياض: مكتبة العبيكان، ٢٠٠٥م).

^٦ انظر: جرار، خصائص القصة الإسلامية، ص ٢٥٢-٢٥٩.

^٧ عبود، الملاحم العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص ١٤٦.

^٨ انظر: عماد الدين خليل، في النقد التطبيقي (عمان: دار البشير، ١٩٩٨م)، ص ٨٥، و ص ٩٦.

^٩ Lutfi Abbas, "Realisme Magis dan Realisme Islam", Dewan Sastera, (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, June 1986), 66-67.

^{١٠} Ainon Mohd, Panduan Menulis Novel Teknik Surah Yusuf, (Selangor: PTS Professional, 2011), 19.

^{١١} قطب، منهج الفن الإسلامي، ص ٥٣.

فالإنسان في التصور الإسلامي مخلوق يتكون من عنصرين رئيسين: قبضة من طين الأرض التي تمثل فيه الجانب المادي، ونفخة من روح الله التي تمثل فيه الجانب الروحي. قال الله تعالى: ﴿إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِّنْ طِينٍ ۖ فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ﴾^١. فالإنسان السوي يتكون من العنصرين الأصيلين في تكوينه هما المادة والروح، ولهذين ولهذين العنصرين أثر كبير في سلوك الإنسان وواقعه. قد يظهر في الإنسان من عناصر الضعف المرتبطة بالأرض، بما فيها من ضرورات، ورغبات، وشر، كذلك قد يكون فيه من عناصر القوة المتعلقة بنفخة الروح.^٢ وكذلك إن الإنسان في نظر الإسلام إنسان، ليس حيوانًا، ولا ملكًا. وهو مخلوق الله، فيه استعداد للخير والشر، وفيه قابلية لأن يختار أي طريق يسلك: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا ۖ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا ۗ قَدْ أَفْلَحَ مَن زَكَّاهَا ۖ وَقَدْ خَابَ مَن دَسَّاهَا﴾^٣. هذا هو التصور الإسلامي للإنسان، يصور الإنسان في صورته المزدوجة، يصور مواطن الشر والخير في الإنسان، والأبيض والأسود في النفس الإنسانية، ويصور الإنسان في لحظات ضعفه ولحظات قوته، ولحظات هبوطه ولحظات رفعة.^٤

تلك النقطة الأولى التي تفرق بين الواقعية الإسلامية وغيرها من الواقعيات، وأما الثانية فتتمثل في طريقة تسجيل الواقعية الإسلامية للقطات البشرية التي تختارها للتعبير الفني. إن الواقعية الإسلامية تعترف بضعف الإنسان، وهي حين تصور لحظات ضعفه لا تصورها على أنها واقع لا مجال لتبديله، بل إنها تصورها على أنها لحظة هبوط، لا على أنها لحظة بطولة تستحق التقدير والإعجاب والإشادة.^٥ فهي لا تنكر حقيقية حالات الضعف والهبوط في الإنسان وواقعيتهما، ولكنها لا تمجدها ولا تسلط عليها الأضواء، لأنها في حقيقتها ساعات الضعف. والقرآن نفسه يشهد على حالات ضعف الإنسان وهبوطه ولكنه يدعو للرفعة والمحاولة للتغلب على الضعف، يقول الله

^١ ص، الآية: ٧١-٧٢.

^٢ انظر: قطب، منهج الفن الإسلامي، ص ٥٤، والوزير، القصص في الحديث النبوي، ص ٤٦٦-٤٦٧.

^٣ الشمس، الآية: ٧-١٠.

^٤ انظر: قطب، المرجع نفسه، ص ٥٤.

^٥ قطب، منهج الفن الإسلامي، ص ٥٤.

عَزَّ وَجَلَّ: ﴿وَخُلِقَ الْإِنْسَانُ ضَعِيفًا﴾^١، ويقول: ﴿زَيْنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ﴾^٢، ويقول: ﴿خُلِقَ الْإِنْسَانُ مِنْ عَجَلٍ﴾^٣، ويقول: ﴿إِنَّ الْإِنْسَانَ خُلِقَ هَلُوعًا إِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ جَزُوعًا وَإِذَا مَسَّهُ الْخَيْرُ مَنُوعًا إِلَّا الْمُصَلِّينَ﴾^٤، ويقول: ﴿إِنَّ الْإِنْسَانَ لَظَلُومٌ كَفَّارٌ﴾^٥. فهذه الآيات القرآنية تذكر مواطن النقص والضعف في الإنسان، والجوانب المعتمدة والمظلمة في الحياة، وهي نقائص لا بد أن يرتفع عليها الإنسان.^٦

إن الواقعية الإسلامية لا تغفل جوانب الشر والرديلة في الإنسان بل تصورها، ولكنها تقول عنها إنها شر، وتصورها على أنها خطأ لا ينبغي أن يكون، وكذلك لا تسلط الأضواء على لحظة الهبوط، وإنما على لحظة الإفاقة من ذلك الهبوط.^٧ يقول الله تعالى: ﴿وَاللَّهُ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ﴾ وَالَّذِينَ إِذَا فَعَلُوا فَاجِشَةً أَوْ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ ذَكَرُوا اللَّهَ فَاسْتَغْفَرُوا لِذُنُوبِهِمْ وَمَنْ يَغْفِرُ اللَّهُ لَهُ لَا يَكُنْ لَهُ ذَنْبٌ إِلَّا اللَّهُ وَلَمْ يُصِرُّوا عَلَى مَا فَعَلُوا وَهُمْ يَعْلَمُونَ ﴿أُولَئِكَ جَزَاؤُهُمْ مَغْفِرَةٌ مِنْ رَبِّهِمْ وَجَنَّاتٌ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَنِعْمَ أَجْرُ الْعَامِلِينَ﴾^٨.

ومما سبق يتضح لنا أن الواقعية الإسلامية تنطلق من النظرة الإسلامية للكون، والحياة، والإنسان، وهي تختلف اختلافاً جوهرياً عن غيرها من الاتجاهات الواقعية. تقوم الواقعية الإسلامية بتصوير الحياة الإنسانية في جميع حالاتها، الخير والشر، والقوة والضعف، والرفعة والهبوط، والأبيض والأسود، ولكنها لا تركز على مواطن الشر، والضعف، والهبوط، ولا تعدها فضيلة ولا بطولية، وإنما ترسم هذه المواطن واللقطات على أنها نقائص وخساسة، ينبغي للإنسان

^١ النساء، الآية: ٢٨.^٢ آل عمران، الآية: ١٤.^٣ الأنبياء، الآية: ٣٧.^٤ المعارج، الآيات: ١٩-٢٢.^٥ إبراهيم، الآية: ٣٤.^٦ انظر: قطب، المرجع نفسه، ص ٥٥-٥٦.^٧ المرجع نفسه، ص ٥٦.^٨ آل عمران، الآيات: ١٣٤-١٣٦.

تجاوزها، ولا تستحق التقدير والإشادة. كما أن الخير جانب من واقع الإنسان، كذلك أن الشر جزء منه، لكن الواقعية الإسلامية تختلف عن اتجاهات الواقعية الأخرى في عدّها الشر الجانب الأدنى الوضيع في الإنسان. وهكذا تسمح الواقعية الإسلامية للأديب المسلم أن يتناول جوانب الرذيلة، والشر في الحياة، ويجعلها موضوعاً لأدبه، ولكن بشرط أن يتناولها بأسلوب المنقّر منها، المُقَبَّح لها، وهذا الأسلوب في تناول الشر والرذيلة وعرضهما يطلق عليه صالح آدم بيلو "عملية الهدم الفني للذائل والشرور" لأنه يهدم الرذيلة والشر بالعمل الأدبي الفني.^١

الواقعية الإسلامية في قصص الشيخ علي الطنطاوي

أثر الشيخ علي الطنطاوي اتجاه الأدب الواقعي على غيره من الاتجاهات الأدبية. وأعماله الأدبية، وخاصةً نتاجه القصصي يشهد على ذلك. وقد أشار الشيخ علي في مقدمة كتابه (قصص من الحياة) إلى أن قصصه تصور شيئاً واقعياً، كما أن أحداثها حقيقية وليست مخترعة.^٢ وأكد على ذلك مرة أخرى في خاتمة الكتاب نفسه، حيث يقول: "وقد سقت هذه القصص (أو المقالات) مساق الخبر الواقعي، وحددت فيها الأزمنة والأمكنة، ولكني لا أحتاج أن أبين أن ذلك كله من الفن الذي تستلزمه الكتابة. وأن الأدب الواقعي هو الذي يمكن وقوع مثله، لا الذي وقع فعلاً".^٣ يبدو لنا لنا من كلامه أنه سلك مسلك الواقعية في نتاجه القصصي، فيستمد موضوعاته من الواقع. ونظراً لتمسكه القوي بدينه وتعاليمه وقيمه، نستغرب كثيراً إذا وافق الشيخ علي على ما ذهب إليه الاتجاه الواقعي الغربي من الأسس والمبادئ التي يستمد منها عمله الأدبي من الفلسفة الغربية المنحرفة، بل نكون متحيرين إذا طبق الشيخ هذه الأسس والمبادئ في عمله القصصي، ولكن دعنا نتفحص قصصه بدقة، ثم نحكم على موقفه بموضوعية.

وفي سبيل الكشف عن مسلك الشيخ علي الطنطاوي الواقعي في قصصه نتناول موقفين

مهمين تبناهما في فنه القصصي، هما:

^١ انظر: بيلو، صالح آدم، من قضايا الأدب الإسلامي، (جدة: دار المنارة، ١٩٨٥م)، ص ١٢٢.

^٢ انظر: الطنطاوي، قصص من الحياة، ص ٧.

^٣ المرجع نفسه، ص ٢٢٢.

الأول: موقفه من تصوير لحظات الشر والضعف والهبوط، والثاني: موقفه من تصوير مجالات الجنس الهابطة، وطريقة التعبير عنها.

موقف الشيخ علي الطنطاوي من تصوير لحظات الشر والضعف والهبوط.

كشفت قراءتنا لنصوص قصص الشيخ علي الطنطاوي أن الشيخ تناول شخصيات إنسانية مستمدة من الواقع المشهود. وهذه الشخصيات تتمثل في أناس من مختلف الطبقات الاجتماعية من الخلفاء، والملوك، والأمراء، والعلماء، والحكام، والرؤساء، والمعلمين، والطلاب، والعمال، والفلاحين، والوالدين، والأطفال، والأولاد، والأزواج، والزوجات، والخادمين، والشيخوخ، والشباب. وقد رسمهم الشيخ في قصصه بشراً يصيب ويخطئ، يلتزم بالدين ويرتكب الذنوب، يقوى إيمانه في وقت، ويضعف في وقت آخر، تأتهم لحظات الهبوط، وتوقظهم لحظات الإفاقة. فواقع الإنسان في قصص الشيخ علي الطنطاوي أشمل وأكبر من الواقعية الغربية في قصصها، والتي تركز على لحظات ضعف الإنسان وهبوطه، إيماناً منها في أن ذلك واقعه المسيطر عليه، الجدير بتسليط الضوء عليه.

عبد المؤمن أفندي في قصة (الكأس الأولى) شرطي في قسم (الجمرك) في المرتبة المتدنية بمرتبة صغير لا يتجاوز مائة ليرة سورية ينفق على زوجته وثلاثة أولاده، ويؤدي عمله على أكمل الوجه ولم يكسب في عمره حراماً، ولكنه انهزم أمام ضغط الحياة القاسية وحاجته الشديدة للمال، فقبل الرشوة من مهربي البضاعة المهربة.¹ وهكذا قدم الشيخ علي الطنطاوي شخصية القصة على أساس الواقعية الإسلامية التي تصور الإنسان في جميع جوانبه: الخير والشر، والقوة والضعف، والإيمان والفسق. فشخصية القصة إنسان يصيب ويخطئ، يقوى ويضعف. كذلك صورت القصة تردد عبد المؤمن أفندي في قبول الرشوة التي قدمها له المهرب في البداية، كما رسمت القصة من خلال المونولوج الداخلي لعبد المؤمن كيف حاول ضميره أن يقاوم نفسه التي تناديه بأخذ الرشوة. وهذا التردد والصراع بين الضمير والنفس يُعدّان جانب القوة في عبد المؤمن

¹ انظر: الطنطاوي، قصص من الحياة. قصة (الكأس الأولى)، ص ٣٥-٤١.

أفندي. كما وصفت القصة مشاعر عبد المؤمن بعد أن أخذ مال الرشوة، من اضطراب النفس، والشعور بالذنب، وعدم الارتياح، والخوف والقلق من كشف فضيحته.^١ فتصوير القصة هذه المشاعر والعواطف إن دل على شيء، فإنما يدل على اعتبار الهبوط والانحراف -المتمثل في الارتشاء- شرًا، وإثمًا، وخطيئة، وليس فضيلة، ولا يستحق التقدير والإعجاب. فالشر شر، ينبغي للإنسان الابتعاد عنه، وإن وقع فيه فلا بدّ له أن يقاومه، وينتصر عليه، ثم يتركه. وفي هذه القصة لا يجعل الشيخ علي الطنطاوي بطل القصة يتوب من هذه الخطيئة، ولكنه يصور نفسية عبد المؤمن المضطربة والمشوشة، لا يطمئن قبله، ولا يرضى ضميره بتصرفه السيء، ويستحي من نفسه. والشيخ علي الطنطاوي في تصويره هذه المشاعر المحزنة والمضطربة التي يتألم منها شخصية المرتشي يحاول أن ينتقد المرتشي والرشوة وما يتعلق بها، كما ينقّر القراء من الرشوة، ويحذّره من ارتكابها.

وتناول الشيخ علي الطنطاوي قضية قتل الشرف في قصتين، هما: (الخادمة)، و(طبق الأصل). وقد صوّر هذا القتل في القصتين على أنه من جوانب الشر والضعف لدى الإنسان، ففي قصة (الخادمة) لم يصحّ بالقتل وإنما عمد إلى الكناية، فأشار إلى أن فاعله يعاقب بالسجن، ووصف هذا الحال بالمأساة، يقول: "صار ابن العم في السجن، والبنت في القبر! وأسدل الستار على فصل جديد من هذه المأساة التي تتكرر فصولها دائما في بيوت الشام".^٢ وأما في قصة (طبق الأصل) فصوّر شعور القاتل بالذنب بعد أن يقتل أخته، فضلا عن تسليمه نفسه للشرطة. ففي تناوله لقضية قتل الشرف صوّرها الشيخ علي الطنطاوي على أنها جريمة وذنب وشر، ولم تستحق التمجيد والتقدير.

وفي قصة (صلاة الفجر) رسم الشيخ علي الطنطاوي شخصية القصة وفق منهج الواقعية الإسلامية الذي يرى الإنسان إنسانًا مهما اتقى وصلح، ومهما كان تمسكه القوي بالدين، فيتعرض لإغواء الهوى، ومتع الشهوة، فيخطئ ويذنب، ولكنه لا يلبث أن يفيق من الخضوع

^١ الطنطاوي، قصص من الحياة، ص ٣٩-٤١.

^٢ المرجع نفسه، قصة (الخادمة)، ص ٥١.

لشياطين الشهوة، وينتصر عليها، فيعود إلى حالته السوية المستقيمة. رجب أفندي شخصية هذه القصة، شاب أعزب متدين في الخامسة والعشرين، وشيخ بعمامة وجبة، يطلب العلم على المشايخ، ولم يختلط بشباب العصر، ولا يعرف السهر، كان ينام عقب العشاء، ثم يفيق في السحر، ويلزم المسجد يصلي في الجماعة، ويستوي عنده في عالم الرذيلة جلوس في المقهى. اضطر رجب أفندي إلى العمل في إدارة الحكومة، فنزع العمامة مكرها، وكانت عصمة له من البلاء. ودخل عالماً جديداً غير العالم الذي يألفه، وأخطأ اختيار الأصحاب، فأغروا به فتاة، ونجحوا في إغوائه، فوقع في وادي المعاصي، وانهار السد الذي كان يحول بينه وبين الرذائل. ولكن هذا التحول الذي أصابه لم يجعله يشعر براحة البال، بل يتألم مما فيه، ولم يرض بنفسه، ولم يطمئن قلبه، فندم على ما عليه، وتنبه إيمانه في نفسه، فعزم على الإقلاع عن هذه الذنوب، وتاب إلى الله، وهجر رفاق السوء، وقطع حبل ودهم، وابتعد عن المغريات، وعاد إلى حياة الفضيلة والعفاف، فأعاد الله إليه ما كان سلبه من الأنس وسعادة الروح.^١ وهكذا نجد القصة حين تصور جوانب الهبوط والضعف والانحراف فإنها لا تمجدها، ولا تقدرها، وإنما تذللها وتحط من شأنها، وتنفر الناس منها، كما أن القصة تصورها على أنها نقائص وذنوب ينبغي الابتعاد عنها ورفضها وتركها.

ونرى المؤلف يعمد إلى استخدام الكلمات والتعبيرات التي توجي إلى نقد جوانب الضعف والهبوط التي مرّ بها بطل القصة، ومن أمثلتها: (الدار القذرة)، و(البغي)، و(الاشمئزاز)، و(المعصية)، و(الخطيئة)، و(أضاع عفافه)، و(خسر طمأنينة نفسه)، و(مومس)، و(إثم) و(عار). كذلك نجد القصة تقوم بتسليط الأضواء على ساعات الارتفاع والسمو، ولحظات الانتصار على عوامل الضعف والفتنة، وتجعلها فضيلة وبطولة جديرة بالإشادة والتنويه والإبراز.

وهكذا ألفينا الشيخ علي الطنطاوي في قصصه الأخرى مثل: قصة (الخادمة)، و(بنات العرب في إسرائيل)، و(طبق الأصل)، و(صلاة الفجر)، و(حديقة الأزبكية)، و(من صميم الحياة)، و(شيخ في مرقص) من مجموعة قصصه (القصص من الحياة)، وأما مجموعة قصصه (قصص من التاريخ) فتتمثل في قصص: (وديعه الله)، و(تاج كسرى)، و(رجل وامرأة)، و(حكاية الهميان).

^١ الطنطاوي، قصص من الحياة، قصة (صلاة الفجر)، ص ٨٥-٩٢.

حيث يذهب الشيخ علي الطنطاوي مذهب الواقعية الإسلامية في تصوير شخصيات القصص بجوانبها المختلفة، وصفحاتها المتعددة، الخير والشر، والقوة والضعف، والهبوط والارتفاع، أخذاً في الاعتبار على أنها كلها واقع الإنسان، مع جعل ساعات الضعف والهبوط الجانب الأدنى للحياة الإنسانية، ووصفها نقائص ورذائل، فضلاً عن التركيز على لحظات الارتفاع والسمو وتوجيه الأنوار عليها والإعجاب بها. إذن فهو لا يمجّد الضعف، ولا يشجع الرذيلة، بل يقدمهم نموذجاً للضعف الإنساني الذي ما ينفك أن يزول بالرجوع إلى الأصل؛ الإيمان.

موقفه من تصوير مجالات الجنس الهابطة، وطريقة التعبير عنها.

مما سبق اتضح لنا أن الشيخ علي الطنطاوي لا يمانع أن يصور الشر والرذيلة في النتاج الأدبي، ولكنه يصوّر ذلك على منهج الواقعية الإسلامية الذي يرى جوازه بشرط عدّه شرّاً ورذيلة لا يستحق التمجيد والتقدير. ومن مظاهر الشر في العمل الأدبي تصوير مواطن الجنس المنحرف، وما يتعلق بها من مشاعر وأحاسيس. وتسمح الواقعية الغربية مثل هذا التصوير وتهتم به، حتى نجد هناك ما يسمى بأدب الجنس، الذي يصور الحياة كلها على أنها شهوة عارمة تبحث عن المتاع المسعور. وهناك عدة مصطلحات تتعلق بأدب الجنس منها ماجن أو خليع (erotic) ويعني "مؤلف أدبي يهتم بإبراز النواحي الجنسية البحتة في الحب".^١ ويستخدم كذلك لفظ "المكشوف" (obscene) للدلالة على هذا النوع من الأدب الذي يتناول موضوعات العلاقات الجنسية والدعارة، لإثارة الغريزة الجنسية لدى القراء، بعيداً عن الروح الموضوعية والاستقرائية.^٢ وقد ظهر هذا النوع من الأدب قديماً في الأدب الإغريقي الذي أعطى مساحة واسعة لمشاعر الجنس، وورثت أوروبا هذا التراث الإغريقي فاحتفظ بالعنصر الجنسي في فنونها بقدر موزون ومعقول، إلى أن جاء فرويد، فطبق النظرة المادية الحيوانية للإنسان في علم النفس، كما فسر السلوك البشري كله من خلال النفس، فانطلقت الحيوانات المسعورة تلوث مجال الفن بحركات السعار الجنسي المبهمة الطائشة، وتجرد البشر من كل ثيابه الحسية والمعنوية، لترسمه في ساعة الجنس وحدها، وترسمه

^١ وهبه والمهندس، معجم المصطلحات العربية، ص ٣٢٢.

^٢ المرجع نفسه، ص ٣٨٢.

عرباًناً^١ وقد طغى الأدب الجنسي المكشوف على الفنون العالمية كلها فانتشر في فن السينما، والتلفاز، وأشرطة الفيديو، ومواقع الشبكة العنكبوتية، فلا يكاد يخلو أي نتاج فني أو أدبي من مسرحية، أو رواية، أو قصة، أو فيلم، أو دراما، أو مسلسل، من العنصر الجنسي^٢.

رفض الشيخ علي الطنطاوي الأدب الجنسي المكشوف، ويقول: "أنا أديب أولاً وآخرًا، وأنا أجل الأدب وأقدره، وعشت أطول فترة من حياتي به وله، ولكن أحب أن أعلن الليلة أي حربٍ على نوع من الأدب شاع وذاع حتى شغل الألسن والأسماع، هو هذا الأدب الجنسي... إن كان هذا هو الأدب فاشهدوا علي أنني طلقت الأدب طلاقاً ثلاثاً لا رجعة فيه... لعنة الله على الشعر الجميل والوصف العبقري إن كان لا يجيء إلا بذهاب الدين والفضيلة والعفاف، وعلى كل أديب يفسد علي ديني ويذهب بعرضي ويحقّر مقدساتي ليقول كلاماً حلواً، وهل تعوّض علي لذتي بحلاوة الكلام، الدين الذي فسد والعرض الذي ذهب والمقدسات التي مُرِغت بالوحل والتراب"^٣ وهكذا رفض الشيخ علي الطنطاوي هذا الأدب المنحرف الفاسد الذي يؤثر سلباً على الدين والأخلاق والقيم.

وعند اطلاعنا على عمل الشيخ علي الطنطاوي القصصي وجدنا أنه أورد في مواطن عديدة من قصصه مشاهد جنسية، وما يتصل بها من المشاعر والانفعالات. لذلك نجده في مقدمة كتابه (قصص من الحياة) أوضح موقفه من ذلك، وذكر أنه تردد كثيراً في تقديم إذنه لنشر تلك القصص، وذلك لاحتوائها على مشاهد لا يمكن أن يسمح لبناته بقراءتها، ولا يرضى كذلك أن تقرأها بنات الناس، ومع ذلك اضطر إلى نشر القصص مع ما فيها من تلك المشاهد، لأنها نشرت في مجلة الرسالة، وغيرها من المجلات، واطلع عليها الناس. وبرّر كذلك أن الشباب يقرؤون من الأدب المكشوف ما هو أكثر ضرراً منها مما يدعو إلى الرذيلة، أفلا يقرؤون ما يدعو إلى الخير والإصلاح، فضلاً عن ذلك فإن تلك القصص واقعية، وليست مخترعة. وبين كذلك أنه قام باختصار، وحذف بعض المشاهد في قصصه، كما قام بتوضيح كثير من الصور الأدبية في سبيل الحياء والخلق،

^١ قطب، منهج الفن الإسلامي، ص ٨٠.

^٢ أبو صالح، عبد القدوس، "موقف الأدب الإسلامي من الجنس في الرواية الإسلامية"، نحو منهج إسلامي للرواية، (الرياض: العبيكان للنشر، ٢٠١١م)، ص ١٤٨.

^٣ الطنطاوي، فصول في الدعوة والإصلاح (جدة: دار المنارة، ٢٠٠٧م)، ص ١٩١-١٩٢.

وترك قصصاً برمتها بعد أن وجد أنها لا يمكن تنقيتها مما جاء فيها.^١ وختم مقدمته موصياً القراء من الشباب تجنب قراءة بعض القصص فيه، يقول: "ولست أجوز (مع ذلك كله) أن يوضع هذا الكتاب في أيدي الشباب والشابات، وإذا امتدت إليه يد شاب فأنا أوصيه إن أراد راحة أعصابه، وهدوء باله ألا يقرأ هذه القصص (وهي: من صميم الحياة، الخادمة، بنات العرب في إسرائيل، طبق الأصل، في حديقة الأزيكية، صلاة الفجر) ولست أقول هذا دعاية لها، وضنا بهم عليها، وخشية من الله أن أكون قصدت الإصلاح فأفسدت، ويا ليتني لم أكتب هذا الذي أضطر إلى الاعتذار منه، والندم على الإقدام عليه، وأسأل الله أن يغفر لي ويعفو عني".^٢

وقبل أن ندرس موقف الشيخ علي الطنطاوي من الجنس ومشاعره، والعلاقة بين الجنسين في عمله القصصي نورد هنا موقف الإسلام من هذه القضية الذي يتمثل في موقف الأدب الإسلامي فيها. إن الأدب الإسلامي لا يمانع أن يصور الغرائز المنحرفة والمتردة، ولكن يصورها على أنها منحرفة وهابطة، لذا فهو يحارب الأدب المكشوف الذي يثير الغرائز ويهيج النوازع. وقد أشرنا سابقاً أن الأدب الإسلامي ينظر إلى الكون والحياة والإنسان من خلال التصور الإسلامي لتلك الأمور. وفي الإسلام تعد العلاقة بين الجنسين حقيقة عظمى ليست في حياة الإنسان فحسب، بل في حياة الكائنات الحية جميعها، ويشهد ذلك قول تعالى: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي خَلَقَ الْأَزْوَاجَ كُلَّهَا مِمَّا تُنْبِتُ الْأَرْضُ وَمِنْ أَنْفُسِهِمْ وَمِمَّا لَا يَعْلَمُونَ﴾.^٣ وهذه العلاقة التي بها تستمر الحياة، وتتكاثر ليست غاية في ذاتها، وإنما وسيلة لغاية أكبر، تتمثل في تكوين الكون كله بما فيه من طاقات وكائنات. وفي سبيل تحقيق هذه الغاية، فلا بدّ من أن تصحب هذه العلاقة التي تربط بين الجنسين، مجموعة من المشاعر والأحاسيس، وفي مقدمتها الحنين إلى الجنس الآخر، وحبّه، والإعجاب به، والرغبة في صحبته، والسرور في لقائه، والحزن في البعد عنه.^٤ والإسلام لا يمنع التعبير عن هذه العواطف، والمشاعر، والأحاسيس، ولكن بشرط أن يتم ذلك ضمن الحدود النظيفّة، وبقيود الأخلاق

^١ انظر: الطنطاوي، قصص من الحياة، ص ٧.

^٢ المرجع نفسه، ص ٧-٨.

^٣ يس، الآية: ٣٦.

^٤ انظر: قطب، منهج الفن الإسلامي، ص ٦٧، الباشا، نحو مذهب إسلامي، ص ٢٠٤.

^٥ انظر: الباشا، نحو مذهب إسلامي، ص ٢٠٤-٢٠٥.

الإسلامية. وهذه العواطف، والمشاعر ليست قبيحة في ذاتها، ولا يرفضها الإسلام. وتصدق ذلك قصة موسى عليه السلام مع ابنة الشيخ الصالح التي صورها القرآن الكريم: ﴿وَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأُبُونَا شَيْخَ كَبِيرٍ ۖ فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ ۖ فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ قَالَتْ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ۖ قَالَتْ إِحْدَاهُمَا يَا أَبَتِ اسْتَأْجِرْهُ إِنَّ خَيْرَ مَنِ اسْتَأْجَرْتَ الْقَوِيُّ الْأَمِينُ ۖ قَالَ إِنِّي أُرِيدُ أَنْ أَكْفِكَ إِحْدَى ابْنَتَيَّ هَاتَيْنِ...﴾^١.

وصف القرآن الكريم هنا عواطف نظيفة لامرأة تجاه رجل، عواطف الإعجاب بقوته وشرفه وشجاعته وأمانته في الحفاظ على سلامتها وعرضها أثناء سيرهما وحدهما إلى بيت المرأة^٢. وفي ضوء ما سبق يستطيع الأدب الإسلامي أن يعبر عن كل علاقة حب نظيفة غير منحرفة. ومع ذلك يستطيع الأدب الإسلامي أن يلجأ أيضا إلى التعبير عن مواقف الجنس الهابطة المنحرفة، ولكن هذا التعبير يهدف إلى بعث النفور من تلك المواقف الهابطة، والتقرز منها، إضافة إلى الابتعاد عن الإثارة الجنسية والتلذذ بها، والإعجاب بلحظة الهبوط، والمتعة بالعواطف المنحرفة^٣. وفي ذلك ما وصفه القرآن العزيز في قصة يوسف عليه السلام: ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ ۖ وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنَّ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ ۖ وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ قَالَ هِيَ رَاوَدْتَنِي عَنْ نَفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ فَلَمَّا رَأَى قَمِيصَهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِنْ كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا وَاسْتَغْفِرِي لِذَنْبِكِ إِنَّكَ كُنتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ

^١ القصص، الآيات: ٢٣-٢٧^٢ انظر: قطب، منهج الفن الإسلامي، ص ٧٦.^٣ المرجع نفسه، ص ٧٦-٧٧.

مُتَّكَأً وَأَتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سَكِينًا وَقَالَتْ أَخْرِجْ عَلَيْنَ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ قَالَتْ فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ وَلَقَدْ رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ وَلَئِنْ لَّمْ يَفْعَلْ مَا أَمَرُهُ لَيُصْجَبَنَّ وَلَيَكُونَا مِنَ الصَّاغِرِينَ قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُن مِّنَ الْجَاهِلِينَ فَاسْتَجَابَ لَهُ رَبُّهُ فَصَرَفَ عَنْهُ كَيْدَهُنَّ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ^١. تصور هذه القصة القرآنية مواقف الهبوط الجنسي، مع صراحة في الوصف والتعبير، ولكن من غير إثارة جنسية ولا تلذذ ولا إفساد^٢. ذلك موقف الأدب الإسلامي من التعبير عن الجنس، ومشاعره، والعلاقة بين الجنسين. وننتقل الآن إلى موقف الشيخ علي الطنطاوي لتلك الأمور في قصصه.

يصور الشيخ علي الطنطاوي في قصصه مجالات الجنس الهابطة المنحرفة عن السبيل من علاقات الجنس المحرمة، والرغبات الآثمة في ممارسة الجنس الحرام، ومشاعر الحب المتدنية والوضيعة. ونرى ذلك لا ينافي ما ذكرناه سابقاً في موقف القرآن من تلك القضية، ولكن الذي يحرص عليه القرآن طريقة عرض لحظات الهبوط والضعف لدى الإنسان، والهدف الذي يرمى إليه في تصوير هذه اللحظات. ونجده في عرضه لهذه العلاقات غير الشرعية، والعواطف الوضيعة في قصصه يصورها على أنها رذائل ونقائص، ويهدف من ورائه تنفير القراء من ارتكابها والابتعاد عنها.

ومن نماذج هذا التصوير والعرض وجدناه في قصة (صلاة الفجر)، وقد صور الشيخ علي الطنطاوي علاقة الحب الهابطة بين بطل القصة رجب أفندي، وبين بغي في مأخور من شر المواخير. صور هذه العلاقة الآثمة المحرمة على أنها كذلك، أي على أنها لحظة من لحظات الضعف الإيماني، ووصف هذه العلاقة من خلال تيار الوعي لبطل القصة، يقول: "وذكر ما كان بينه وبين هذه البغي التي قدمت إليه فراشها، وأحاطته بذراعها، فأحس بالاشمئزاز، وذل في عين نفسه وتضاءل...ماذا فعلت بنفسني؟ أهذه هي مبادئ وأخلاقي؟ وبعد فماذا أصنع الآن؟"^٣ عرض

^١ يوسف، الآيات: ٢٣-٣٤.^٢ انظر: قطب، منهج الفن الإسلامي، ص ٧٧.^٣ الطنطاوي، قصص من الحياة، قصة (صلاة الفجر)، ص ٨٥.

الشيخ علي الطنطاوي ما وصف به بطل القصة نفسه من الاشمئزاز والازدراء والذل تجاه نفسه على قيامه بهذه الصلة القذرة بالفاجرة، ومن المؤكد أن مثل هذا الوصف ينقّر القراء، ولا يثير شهوتهم. فضلا عن ذلك نراه في القصة يقوم بتوجيه الأضواء على جوانب القوة والارتفاع لدى بطل القصة، فعرض عزمه للتوبة من الذنب، وشعوره بالندم على هذه الخطيئة، وحزنه وألمه، وإحساسه بالخوف من أن تنكشف فضيحته، واغتياضه على البغي، يقول: "وهمّ بإيقاظ إيمانه واللجوء إلى ربه، ولكنه لم يستطع فقد أَلقت المعصية حجاباً على قلبه، ورائت الخطيئة عليه، فأحسّ بالألم يقطع في فؤاده، فقام إلى ثيابه يرتديها على عجل ليخرج من هذه الدار القذرة التي أضاع فيها عفافه، وخسر طمأنينة نفسه. وفكر في الناس، ألا يرونه؟ ثم رأى أن لا بد له من الخروج من هذه الدار التي يحس أنه فيها كمن ألقى في بركة قذرة ليموت فيها غرقاً... وألقى على المرأة نظرة أودعها كل ما في نفسه من كراهية، واحتقار وبصق مشمئزاً وخرج هارباً".^١ ومن أوضح ما قام به الشيخ علي الطنطاوي في تسليط الضوء على لحظات السمو والقوة في قصته، قيامه باختتام القصة بتوبة البطل من ذنبه وإثمه، حيث وصف توبة البطل بالحوار الذي يجريه على لسان الشاب رجب أفندي، يقول: "فصَحَّحْتُ التوبة، ورأيت أن أصل البلاء من رفاق السوء فهجرتهم جميعاً، وقطعت حبل ودّهم، وتركت سهر الليل، فأعاد الله إليّ ما كان سلبني من الأنس وسعادة الروح بالتوجه إليه ومراقبته... وله الحمد على ذلك".^٢

وفي قصة (بنات العرب في إسرائيل) وجدناه يعرض مشاعر الجنس الهابطة ورغبات الشهوة العارمة، يقول: "لما أويْتُ إلى غرفتي، تمثلت لي الفتاة التي وعدتُ بها، فملأت صورتها نفسي، وهاجت فيها أدناً غرائزها، وأحط شهواتها، ونسيْتُ أني في بلد العدو، وأن عليّ التوقي والحذر، وارتقبت ليلة (كما يقولون) حمراء، تلهب فيها الأعصاب بنار الشهوة الجامحة، وخيل إليّ منطق الغريزة أني إن نلتُ امرأة من يهود فقد غزوتُ يهود في ديارها".^٣ من هذه الفقرة نجد الشيخ علي الطنطاوي يصف مشاعر رغبة الشاب في ممارسة الجنس الحرام على أنها رذائل وذنوب، وذلك

^١ المرجع نفسه، ص ٨٥-٨٦.^٢ المرجع نفسه، ص ٩١.^٣ الطنطاوي، قصص من الحياة، قصة (بنات العرب في إسرائيل)، ص ١٨.

واضح من خلال بعض الكلمات والتعابير مثل: (أدناً غرائزها)، و(أحط شهواتها)، (نار الشهوة الجامعة).

وفي قصة (في حديقة الأريكة) وصف الشيخ علي الطنطاوي تردد شاب عراقي في نحو الثامنة عشرة في محاولته لإشباع رغبته الجنسية في الاقتراب من المرأة وممارسة الحرام معها في حديقة الأريكة في القاهرة، كما وصف خوفه، وقلقه في القيام بما تتمناه نفسه. إن رصده لمشاعر الخوف والقلق التي يتألم منها بطل القصة في سبيل إشباع شهوته العارمة يدل على نظرته في هذه التصرفات على أنها رذائل وفضائح ينبغي أن يتجنبها الإنسان. نورد هنا ما وصفه لما تعرض له هذا الشاب العراقي، يقول الشيخ علي الطنطاوي وهو يرسم شخصية هذا الشاب: "أن الأريكة، ولا مؤاخذه، هي المكان الذي تميل إليه نفس كل شاب، لأنه أوسخ معابد الشيطان، السوق التي تباع فيها اللذائذ، فاقتربت منها وقلبي يجف كأني مقبل على جريمة قتل، وهل الزنا إلا أخو القتل؟ وتمثل لي ماضي وأخلاقي، وطلعة الشيخ، فارتددت وتلفت أنظر هل رأي من أحد... ومزّ رجال، خيل إليّ أن واحدا منهم يحدّق فيّ، ويحدّد النظر إليّ ويتبسّم، فشعرت أن دمي كله قد صعد إلى رأسي، وأن أذني قد صارتا جمرتين ملتهبتين، وتصيب العرق من جبيني، لما وقع في نفسي من أن الرجل يعرفني، ويعلم ما أسعى إليه، فأسرعت في مشيتي... حتى إذا ابتعدت وقفت، ووجدت راحة الخلاص من الإثم، كما يجد الغريق راحة الوصول إلى الهواء."¹ عبر مشهد الحوار القصصي السابق الذي يجريه الشيخ علي الطنطاوي على لسان بطل القصة، يتضح لنا موقفه من مشاعر الجنس المنحرفة، حيث يصورها على أنها جوانب الضعف والهبوط لدى الإنسان، كيف لا وقد وصفها بتعابير موحية إلى ذلك: (أوسخ معابد الشيطان)، و(السوق التي تباع فيها اللذائذ)، و(جريمة قتل)، و(هل الزنا إلا أخو القتل؟)، و(وأن أذني قد صارتا جمرتين ملتهبتين)، و(وتصيب العرق من جبيني) و(راحة الخلاص من الإثم). نعم، يصور الشيخ علي الطنطاوي رغبة الشاب العراقي في إشباع شهوته المنحرفة، ولكنه لا يمجّد هذه الرغبة الشاذة، ولكنه يصورها على أنها إثم وخطيئة. ومن الفقرة السابقة ألفينا بوضوح مشاعر القلق والخوف والخجلان التي يعاني منها بطل القصة في محاولته لاستجابة غريزته الملتبة، وشهوته العارمة. إن هذه المشاعر تعد جانب القوة والارتفاع في نفس البطل، وكيف لا؟ فهذه الأحاسيس والمشاعر ابتعد البطل عن رغبته الآثمة. يستحي أن يدرك الناس ما يقوم به من الرذائل فابتعد عنها. لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنه لولا الحياء في نفس هذا

¹ المرجع نفسه، قصة (في حديقة الأريكة)، ص ١١٦.

الشاب العراقي لسعى وراء اللذة، ولاستجاب داعي الهوى. وفي الحديث الشريف عن عبد الله بن عمر قال رسول الله P: {الحياء من الإيمان}.^١ وعن أبي مسعود عقبة بن عمرو قال: قال النبي P: {إِنَّ مِمَّا أَدْرَكَ النَّاسُ مِنْ كَلَامِ النَّبِيِّ الْأَوَّلَى: إِذَا لَمْ تَسْتَحْ فَاصْنَعْ مَا شِئْتَ}.^٢

وفي مشهد آخر من القصة نفسها صوّر الشيخ علي الطنطاوي محاولة الشاب العراقي المستمرة لملاحقة النساء في الحديقة ومعاكستهن، وصوّرهما تصويراً مضحكاً يدل دلالة واضحة على أن هذه التصرفات وضيعة ودينئة بل اشمأز منها هواة هذه الحديقة الشيطانية، يقول على لسان بطل القصة الشاب العراقي: "وجعلت أعود إليها، كل يوم، فلما كان بعد ثلاثة أيام، وكنت قاعدًا على مقعد، وأمامي امرأة قصيرة الثوب، عارية الساق، قد رفعت رجلا على رجل، فأبدت ما أحسست به كالبارود في أعصابي، وجعلت أنظر إليها، علّها تلقي بصرها عليّ، فأغمزها بعيني -وقد فكرت في ذلك الليلة البارحة كلها، ورأيت أنه هو الطريق إليها، بعد ما أعياني الوصول، وجربته أمام المرأة حتى حسبتني أتقنته- والتفتت إليّ فغمزت بعيني، فإذا بها تشمخ بأنفها، وتقوم فتمضي وعلى وجهها أمارات الاشتمزاز...وسمعت ضحكًا من ورائي فتلفت مذعورًا، فإذا بشاب على رأسه كمة بيضاء يلبس (قفطانا) يبدو عليه أنه فلاح...ورأى ذعري فقال: "أزلك"، قلت: "كلّش زين"...فقال: "عجبتك؟" فاستحييت أن أجيب، فقال الخبيث: "ليه؟ أنت مكسوف؟ ما تتكسفشي! تعال أوديك واحدة أحلى منها".^٣ وهكذا وجدنا أن بطل القصة يسخر منه بعض جلساء الحديقة على محاولته الفاشلة لمعاكسة نساء الحديقة، فمثل هذا التصوير المضحك ينقّر القراء من الاقتداء بتصرفات بطل القصة. وهذا التصوير أيضا نرى الشيخ علي الطنطاوي ينتقد التصرفات الهابطة التي غالبًا ما تؤدي إلى الفاحشة.

وفي قصة (الخادمة) و(طبق الأصل) عرض الشيخ علي الطنطاوي لعواقب وخيمة تعرضت لها نساء مارسات علاقة الجنس الحرام. ففي قصة (الخادمة) قتل رجل زوجته بعد أن اكتشف أنها فقدت عرضها قبل الزواج الشرعي به، حيث زنت بسيدها الشاب، وهي خادمة في

^١ البخاري، صحيح البخاري، الرقم: ٢٤، ابن الحجاج، صحيح مسلم، الرقم: ٣٦.

^٢ البخاري، صحيح البخاري، الرقم: ٦١٢٠.

^٣ الطنطاوي، قصص من الحياة، قصة (في حديقة الأزيكية)، ص ١١٨.

بيته.^١ وأما الفتاة الجميلة المتكبرة في قصة (طبق الأصل) فقد قتلها أخوها بعد أن أخبره صديقها أنه ذاق أعز شيء عليها، وكذلك وقبل أن يقتلها أخوها تعرضت الفتاة للشتيم والضرب من والدها وأخوها، وفي الحقيقة أن هذا الرجل الذي ادعى أنه صديقها افتري عليها وهي في الحقيقة طاهرة.^٢ وقد عرض الشيخ علي الطنطاوي في القصتين عادة العرب في الحرص على العرض أشد الحرص حتى عند الذين ادعوا التمدن والتحضر من العصرين، حيث يجروا أحدهم أن يقوم بقتل زوجته، أو بنته، أو أخته خوف العار. وهكذا نراه يحاول أن يعرض في قصصه أن الناس بطبعهم السليم، وفطرتهم السوية يرفضون حياة الانطلاق دون قيد خلقي وقيمي، فلا يقبلون علاقة الحب الهابطة القدرة كما لا يرضون تصرفات الجنس المنحرفة عن المسار السوي، وذلك ما يرفضه كل الرفض المتدينون والملتزمون بتعاليم الدين.

وعلى هذا المنوال سار الشيخ علي الطنطاوي على منهج الواقعية الإسلامية في رصد مشاعر الجنس المنحرفة، وعواطفه الملتزمة، فأتضح من ذلك أن قضية الجنس تصور في قصصه في ضوء الحلال والحرام.

ومما يجدر بالإشارة إليه طريقة الشيخ علي الطنطاوي في التعبير عن مواقف الفاحشة ولحظات الجنس الهابطة في قصصه. نراه يحاول قدر الإمكان استعمال الألفاظ والعبارات العفيفة في عرض مثل هذه المواقف وتصويرها، حيث لجأ إلى الكنايات والعبارات غير الصريحة المكشوفة. ونضرب أمثلة على ذلك من خلال نصوص قصصه الآتية:

- "بذلت أعز شيء عليها لهذا... المخلوق!"^٣ في هذه الجملة كنى الشيخ علي الطنطاوي عن الزنا ببذل أعز شيء على الفتاة، كما كنى عن عذرة الفتاة وبكارتها بأعز شيء عليها.

^١ المرجع نفسه، قصة (الخادمة)، ص ٥١.

^٢ المرجع نفسه، قصة (طبق الأصل)، ص ٦٨-٧٦.

^٣ الطنطاوي، قصص من الحياة، ص ٧٢.

- "إنها عشيقتي، وأنا أعرف كل بقعة في جسمها، وآية ذلك أن في أعلى فخذه علامة كذا، وقد قبضت مني ليلة أمس إذ باتت عندي إلى الصباح، ثلاثين ليلة ذهبية."^١ لجأ في هذه الجملة إلى الكناية، فكى بمبيت الفتاة عند حبيبها عن علاقة الجنس الحرام.

- "فطار النعاس، وكانت النتيجة المحتومة لهذه المقدمات! ودخلت (الست) في الصباح، فرأت الخادمة بين ذراعي ابنها!!"^٢ لم يصرح في التعبير عن وقوع الزنا في هذا المشهد القصصي، فكى عنه باستلقاء الخادمة بين ذراعي سيدها الشاب.

- "وحسب المسكين كأنما رأى ليلة القدر فدعا فهبطت عليه حوراء من حور الجنان، وكان الدخول، واحتوى بين ذراعيه الخشتين ذلك الجسم الذي تتقطع عليه نفوس أبناء الأمراء حشرات... فإذا الثمرة مقطوفة!"^٣ استخدم الشيخ علي الطنطاوي في هذه الجملة العبارة العفيفة، حيث لجأ إلى الكناية عن فقد البكارة والعذرة بالثمره المقطوفة، كما كى عن الجماع بالدخول.

نلاحظ أن الشيخ علي الطنطاوي بذل جهداً مقدراً محاولاً ما أمكنه ذلك من استخدام رموز وإشارات توحى بالموقف دون خدش الحياء. والحقيقة أن مثل هذه المواقف تحتاج إلى أديب ماهر متمكن من ناحية اللغة حتى يجد الأسلوب المناسب، فيضعه في المكان المناسب، وهذه خاصية بلاغية تميز بها الشيخ علي الطنطاوي، فالبلاغة مراعاة مقتضى الحال، أي إن لكل مقام مقالاً، وقد نجح في اجتياز هذه المرحلة بأسلوب متين يكشف ما في نفسه من مقدرة بيانية فائقة.

الخاتمة

وقد توصل البحث من خلال ما تقدم إلى نتائج من أهمها:

^١ المرجع نفسه، ص ٧١.

^٢ المرجع نفسه، ص ٥٢.

^٣ المرجع السابق، ص ٥١.

١- إن الشيخ علي الطنطاوي أديب ملتزم، يلتزم في أعماله القصصية شكلاً ومضموناً، فتأتي قصصه جمعاً بين شرف الموضوع، وجودة الأداء.

٢- إن قصصه هادفة وموجهة، يوظفها وسيلة للدعوة والتوجيه والإرشاد. تستمد أعماله القصصية مادتها من واقع حياته الذي يعيشه، كما تحفل بالموضوعات والمضامين والأفكار التي تتماشى مع التصور الإسلامي للإنسان والحياة والكون.

- يثبت الشيخ علي الطنطاوي صلاحية استخدام التناسخ في إحياء التراث وتطويره.

- إن أدب الشيخ علي الطنطاوي القصصي أدب واقعي يستمد موضوعاته من واقع الحياة.

- إن واقعية أدب الشيخ علي الطنطاوي القصصي واقعية إسلامية تنبثق عن التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان.

- إن واقعية أدب الشيخ علي الطنطاوي القصصي أعم وأشمل، تشمل الواقع البشري في جميع حالاته وجميع آفائه، الخير والشر، والقوة والضعف، والرفعة والهبوط، والأبيض والأسود.

- إن واقعية قصص الشيخ علي الطنطاوي لا تسلط الضوء على الشر والضعف، وهي في تصويرها لجوانب النقص والعيب والهبوط تقوم على أساس أنها شر وضعف، وجانب من واقع الإنسان، وهو الجانب الوضع في الإنسان، ولذلك لا يستحق التقدير والإعجاب.

- إن واقعية فن الشيخ علي الطنطاوي القصصي تبيح التعبير عن علاقات الجنس الهابطة المنحرفة عن السبيل السوي، ولكن بقيد خلقي وديني، على أساس أنها جانب الضعف الإيماني والهبوط الخلقي، بعيداً عن إثارة الشهوة، وتهيج الغريزة.

التوصيات

يقترح الباحث في نهاية هذا البحث من التوصيات ما يأتي:

أ-تشجيع الموهوبين والمبدعين من الأدباء على إبداع النتاج الأدبي القصصي وفق منهج الأدب الإسلامي عن طريق إقامة مسابقات الكتابة الإبداعية بجوائز جذابة.

ب-تكثيف حركة نقد النتاج الأدبي بشكل عام والنتاج الأدبي الإسلامي بشكل خاص وفق منهج النقد الإسلامي بغية نشر الأدب الإسلامي في الساحة الأدبية العالمية.

ج-تشجيع طلبة الدراسات العليا في الجامعات على كتابة رسائلهم العلمية في موضوعات لها صلة بالأدب الإسلامي.

د-إقامة ندوات ومؤتمرات علمية بخصوص الأدب الإسلامي وأسلمة الأدب.

مفهوم التراث والتجديد عند الشعراء الرُّوَاد

شعراء العراق نموذجا

الأستاذ المشارك الدكتور نافع حماد محمد جامعة تكريت - العراق

الأستاذ الدكتور منجد مصطفى بهجت - الجامعة الإسلامية العالمية - ماليزيا

الملخص

إن التجربة الشعرية العربية الحديثة تنبع من داخل تراث الأدب العربي تفرضها اللغة وثقافتها مرتبطة بثقافة الشاعر والبيئة التي يعيشها ، فالشعر إبداع وخلق وليس مجرد إعادة للموروث الشعري أو مجارة له، والشاعر الحق الذي يتبنى أجمل ما فيه ويتجاوز ما هو فاسد ولا يمكن أخذ التراث جملة، بل يجب استخلاص ما يمكن أن يعود بالفائدة على الشعر، أما فيما يتعلق بمسألة الاستفادة من الينابيع الثقافية الخارجية، فمن الضروري أن يكون تلاقح وامتزاج بين الثقافات العربية والأجنبية لتسهم في بلورة الأنموذج الجديد، والخروج من أطر الثقافة التقليدية، بشرط ألا تخرج عن القيم الإسلامية والإنسانية التي يعيشها الشاعر ومجتمعه .

فهذا البحث أولاً- يحاول الكشف عن علاقة التجربة الشعرية الجديدة بالتراث الشعري القديم. وثانياً- معرفة مدى التقارب بين الشعر الجديد والشعر القديم من حيث المضمون الموضوعي والبناء الفني. وثالثاً- معرفة قدرة الشعراء الرُّوَاد في الدفاع عن أنموذجهم الشعري، ومحاولة تحديد مفهومي التراث والتجديد.

سلك هذا البحث طريقة الاستقراء وتحليل النصوص النقدية للشعراء الرواد، التي بثوها في مقدمات دواوينهم الشعرية والصحف والمجلات، موضحين موقفهم من التراث والتجديد. ويخلص البحث إلى أن الشعراء الرُّوَاد، اجتهدوا في تطوير الأنموذج الشعري الجديد، من خلال عمق رؤيتهم للتجربة الشعرية، إذ أفادوا من التراث العربي القديم، والحدائق الشعرية الغربية في تطوير هذا الأنموذج من خلال الثقافة التي اكتسبوها والموهبة الشعرية التي يتمتعون بها، والشعراء الرُّوَاد وإن لم يتفقوا في تحديد مفهوم التجديد والتراث فقد اتفق أغلبهم على ربط التجديد بالتراث، الذي هو في نهاية الأمر امتداد له، فلا حاضر دون ماض، ولا مستقبل دون حاضر. الحركة الشعرية الجديدة عند الشعراء الرُّوَاد ولادة جديدة، نسلها الشعر القديم ورحمها الواقع الجديد.

المقدمة

لم تكن فكرة التجديد في الشعر العربي وليدة لحظة عابرة مرت على الأمة في نهاية الأربعينيات من القرن الماضي، إنما هي امتداد طبيعي لمحاولات التغيير في مختلف مجالات الحياة، وما لازمها من تعلق بالقديم، ولذلك يتجه بحثنا في الغوص في الرؤى النقدية التي بثها الشعراء الرواد في قضية مهمة وشائكة وهي قضية التراث والتجديد، كما تهتم هذه الدراسة بمسألة تأثر الشعر الجديد بالشعر القديم عبر عصوره؛ من خلال النصوص النقدية للشعراء الرواد: بدر شاكر السياب: (١٩٢٦-١٩٦٤)، ونازك الملائكة: (١٩٢٣-٢٠٠٧)، وعبد الوهاب البياتي: (١٩٢٦-١٩٩٩)، وبلند الحيدري: (١٩٢٦-١٩٩٦)، وشاذل طاقة: (١٩٢٩-١٩٧٤)، ومحمود فتحي المحروق: (١٩٣١-١٩٩٣).

يستند إبداع هؤلاء الشعراء إلى ثقافة عميقة الجذور بتراث أمتهم الشعري حيناً، وبالبانسانية في شمولها وتطلعها حيناً ثانياً، وكانت ثقافتهم ذات وجه متحرك إبداعي جري في تمرده على قيود التقليد والجمود، وفي تحرره من سلطة الزمن بمعنى الآني الجامد إلى أفاق جديدة، سواء أكان ذلك في شعرهم إبان حركة الشعر الجديد في نهاية الأربعينيات أم خلالها أم بعدها؟ ومن جدلية ذلك (القبل) أو (البعد) جاءت ريادتهم بمعناها التاريخي الإبداعي.

فالشعر الجديد عند الشعراء العراقيين الرُّؤاد ينمو ويتطور مع متطلبات الحياة. فهو ليس مجرد كتاب أو مخطوط أو أثر محدد، بل جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان ومن واقعه المعيش، والقديم لا يبقى جامداً بل يتطور عبر التاريخ والبيئات. فكل حركة جديدة لا تنشأ عند أية أمة من غير إرادة وحرية يجب توافرها لإنجاز أي عمل للإنسان. وفي هذا السياق يرى برونيتير "أن نظرية التطور في الأدب لا ترمي إلى بعث الماضي- لمجرد بعثه - بقدر ما تستهدف استنباط قانون يمكن أن يفسر مجموعات المعاناة الفنية في مراحل التطور الاجتماعي. إنها توضح تسلسلات العوامل وردود فعلها في الكائن الأدبي طول رحلته عبر الزمان والمكان، آخذة ومعطية، متحركة أو واقفة فتصبح في آخر الأمر نوعاً جديداً يجمع عناصر من بقايا نوع سابق، ليجسد علاقة جمالية جديدة تلاءم طبيعة النظام الاجتماعي"^١، وهذا يعني وجود صلة عميقة بين التراث والإبداع، وأن الإبداع متصل في مفهومه بالخلق (بمعنى التشكيل وإعادة البناء) (Reconstruction) بمعنى صياغة شكل جديد يعاد فيه البناء بطريقة جديدة، وهذا البناء يستمد قوته من التراث، وبهذا يكون له حضور واسع في نفسية المتلقي وخاصة الشعر العربي لتمرّكه في العقل والوجدان العربي.

^١ زكي، أحمد كمال، دراسات في النقد الأدبي، ط٢، (بيروت: دارالاندلس، ١٩٧٩)، ص ٢٧.

إن التراكم الإبداعي هو ما يصنع الشاعر الحق، ويني التجربة، بل إن أية تجربة جديدة من التجارب الأدبية لا تكسب مشروعية وجودها الفعلي في حقل التفاعل الفكري والفني والأدبي إلا بالتقاء عدد من الطاقات الأدبية عند نقط تكون قواسم مشتركة بين هذه الطاقات، فالنظرية التجديدية لا تسبق الإبداع نفسه، لأن الأدب الحقيقي هو الأدب الذي يشق طريقه متشعباً بهوية فكرية، ومهاد ثقافي تراثي، ومنطلق اجتماعي، وواقعي بانياً من ذلك كله نظريته التجديدية المتكاملة التي تظل تنتظر عقلية فذة لتكشف معالمها الفنية والمنهجية والفكرية.

فالشعراء الرواد لم يعيشوا في عالم في طليق من القيود والعناصر التقليدية القديمة، بل ظلوا متمسكين إلى حد ما بإنمائها، والملاءمة بينها وبين الحياة المعاصرة. فكان طبيعياً أن يحدث تطور كبير في المجتمع العربي داخلياً وخارجياً، وأن يتبع ذلك تطور واسع في شعرهم، وهو تطور لم تُلغ فيه جميع الأصول الفنية التقليدية بل ظلت قوية وبارزة، والشعراء الرواد تأثروا بالتراث الشعري، كما أنهم استفادوا من التراث في قدرتهم على ديمومة الشعر العربي الجديد، من خلال عمق ثقافتهم الشعرية التراثية.

مفهوم التراث عند الشعراء الرُّواد.

إن الارتباط بالتراث لأي مجتمع يمثل الركيزة الأساسية التي يقوم عليها أي مشروع حداثي، من هنا نجد الشعراء الرُّواد أكثر التصاقاً بالتراث على الرغم مما تميزوا به من تجديد وغزارة، لقد نجح الشعراء الرُّواد في إدخال المضامين التراثية بسبب تولد قنوات حول ضرورة الإفادة من التراث، ومن هنا نجد أن السياب وهو هؤلاء الشعراء لا يتخلى عن القديم، أو يدعو إلى هدمه من الأساس، لبناء شيء جديد مكانه، "يعتقد أكثر الناس أن الموهبة الشعرية تكفي وحدها، وهذا خطأ أيضاً من الضروري أن تدعم هذه الموهبة بالثقافة، والخطوة الأولى للثقافة هي قراءة الشعر العربي كله، وقراءة الشعر الأجنبي والفلسفة والنقد"، إذ إن ثقافة السياب تستمد مفاهيمها من الآداب العربية غير منفصلة عنه، كما يؤكد لنا أهمية التراث في تجربته الشعرية بقوله: "وحين أراجع انتاجي الشعري ولاسيما في مرحلته الأخيرة، أجد أثر هذين الشعرين واضحاً، فالطريقة التي أكتب بها قصائدي هي مزيج من طريقة أبي تمام وطريقة أديت ستويل: إدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتاريخ والتضمين في كتابة الشعر"^١.

^١ الغفري، حسن، كتاب السياب النثري، (فاس، منشورات دار الجواهر، ١٩٨٦م)، ص ١٩٦.

^٢ السامرائي، ماجد، رسائل السياب، ط ٢، (بيروت، المؤسسة العربية للنشر، ١٩٩٤م)، ص ١٥٠.

يذهب السياب إلى أن الحركة الشعرية ليست مجردة ثورة على القديم لأنه قديم بل تجاوز للفاسد وتطوير للصالح^١، السياب لم يبتعد عن الشعر العربي بل كان قارئاً ومتذوقاً لهذا الشعر، أما الشعر الغربي فقد تأثر به الشاعر أيضاً وخصوصاً في مجال توظيف الأسطورة، إن استخدام الأسطورة عند السياب أخذ اتجاهها آخر أكثر عمقا وأوسع أفقا، وأبعد نظرا وأكبر كما، ومما لاشك فيه أن الشاعر تثقف بالثقافة العربية والأجنبية، وأن شعره استقى من التراث العربي والأوروبي فكرة استخدام الأسطورة، من خلال توظيفه للأساطير والحكايات العربية ومنها الحكايات الخرافية وبشكل واسع، كما وظف الأساطير الرومانية والاعريقية. التي أصبحت جزءاً من التراث الأوروبي، فسار السياب مع زملائه الرؤاد نحو توظيفها كونها وسيلة للتعبير الحق عن الوضع الراهن سياسياً واجتماعياً، ظروف الحياة الجديدة، ويرى السياب في ثورته على قيود البحر أو عدد التفعيلات أو القافية الموحدة امتداداً لثورات سابقة إذ يقول: "إننا فعلنا شيئاً شبيهاً إلى حد ما بما فعله الشعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات، حيث كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمام وقمنا نحن بالخطوة الثانية بعد أن مهد لنا الطريق إليها شعراء المهجر الذين تكثروا أسماؤهم عن أن أعددها الآن، وعندما أقول نحن أعني جماعة الشعراء المحدثين"^٢ ليؤكد لنا بأنه تأثر بالشعر الأندلسي في موشحاته التي غيّرت نظام الشعر التقليدي في إطار التجديد. والشاعر لا يدعو إلى التمرد بل يدعو إلى الترميم "أنا لست متمرداً على تراثنا العربي العظيم، وإنما هدفت إلى استغلال إمكانيات التراث لإضافة أشياء جديدة إليه، إن كان ذلك بالمستطاع واعتقد أن الشيء الذي قمت به لم يكن إلا استغلالاً لإمكانيات الوزن العربي"^٣، موضحاً أن الشعر الجديد ما هو إلا امتداد للشعر القديم بشكل جديد، ومضمونه يتلاءم ومتطلبات العصر، فالسياب لم يكن ثائراً على الشعر القديم بشكله ومضمونه، لكنه رأى أن الشعر العربي يحتاج إلى تجديد. أما الشاعرة نازك الملائكة فتذهب إلى تسمية وتحديد الأديب المرفه بقولها: "لا بد أن يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب قديمة وحديثة، مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل، بحيث يتهيأ له حس لغوي قوي"^٤، فالشاعر عند نازك يجب أن يمتلك جذوراً ثقافية تغوص في الشعر القديم، ويستمد حضوره من التراث القديم بوصفه مؤثراً ثقافياً، بالإضافة إلى اطلاعه على آداب الأمم الأخرى، وتكوين رصيد ثقافي متنوع وغزير. كما أن الشاعرة لا تدعو إلى هدم القاعدة

^٢ المرجع نفسه: ١٠٥^٣ المرجع نفسه: ٨٥^٤ الملائكة، نازك، ديوان نازك الملائكة، ط٤، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٦م)، المجلد الثاني، ص٢٣.

الأساسية في قولها: "لن تقف وظيفة الأدب عند خرقها قاعدة هنا أو إضافة معنى جديد، وإنما سيكون عليه واجب أدق من هذا تفرضه عليه طبيعة التطور"، فالشاعر مطالب بالاستفادة من التراث، وأن عملية التطور لاتقف عند مسألة الخرق بل على مستوى التطور بعد الاستفادة من القاعدة. فالجديد عند الشاعرة "ينأى عن الخروج التام من سياق القديم، بل يبقى مراعى لإجراء حفظي وصوري، يلبس بعض ثياب القديم المتصلة بالأصالة"^١، حيث أكدت أن هذا الأسلوب ليس (خروجاً) على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لما يتطلبه تطور المعاني والأساليب، وهو تحرير للشاعر من عبودية الشطرين^٢.

والشاعرة نازك الملائكة تقف بوجه الذين تهجموا على الشعر الجديد، واتهموه بالكائن الهجين اللقيط أو الشعر السائب، مؤكدة وجود الأساس الموسيقي في القصيدة العربية الجديدة، من خلال (التفعيلة) في الشعر العربي التي تتبع النسق الموسيقي، كما استقرأه الخليل بن أحمد الفراهيدي وسجله، وهو يقوم على البيت ذي الشطرين، والذي يتكون من عدد محدد من هذه التفعيلات، والقافية الواحدة والروي الواحد، فالشعراء الرواد أخذوا بمبدأ الالتزام بالتفعيلة الواحدة التي تتكرر من سطر إلى آخر، تكررًا يخضع للإيقاع الداخلي العميق الذي يشكل جوهر التجربة الشعرية الجديدة وماهيته. القافية خنقت أحاسيس كثيرة، ووأتد معاني لا تحصر في صدور شعراء أخلصوا لها، فالشاعرة تدعو إلى تنوع الأوزان والقوافي التي تحمل في جوانحها الموسيقى العذبة، وليس مجرد أوزان لم يتقنوا صنعها الدقيقة فخلطوا في بحورها.

أما الألفاظ فقد بقيت تستعمل بمعانيها الشائعة طيلة قرون الفترة السابقة.. وربما كان ذلك سبباً في استنكار المدارس الشعرية التي تعتمد القوة الإيحائية للألفاظ، كالرمزية والسريالية على اعتبار أن هذه المدارس تحمّل الألفاظ أثقالاً من الرموز والأحلام، وغوامض اللاشعور فوق طاقتها. أما الشاعر عبد الوهاب البياتي فيقرر أن "التراث هو ما كان ويكون وسيكون"^٣، فهو يتحول ويتأثر باستمرار بفعل عوامل الولادة والموت ولا يبقى ثابتاً. إنه كما يقول: "عجينة لدنة قابلة للتشكل والتعين ولكن ليس بشكل نهائي بمعنى أنه لابد من وجود حضور متفق عليه، في عملية التشكيل والتعين التي يقصد التحويل والتجديد، إذ بقي مفهوماً عاماً يعني عنده الماضي بثقافته وعاداته

^١ سماوي، أمير، سلسلة النقد الادبي، اتجاهات في الشعر العالمي، ط١، (بيروت، دار أنانا، ٢٠٠٦م)، ص ٤٠.

^٢ الملائكة، نازك، مقدمة ديوان شظايا ورماد، مصدر سابق: ٧-٨.

^٣ البياتي، عبد الوهاب، الشاعر العربي والتراث، مجلة فصول للنقد الادبي، العدد ٤، الهيئة المصرية العامة

١٩٨١م، ص ١٩.

وتقاليد، وقد حصره في التراث الأدبي. والماضي عنده ليس شيئاً منفصلاً عن الحاضر والمستقبل.^١ إنه وليد الحياة الجديدة والإنسان المعاصر، ينمو بنموه ويتطور بتطوره. فهو ليس مجرد كتاب أو مخطوط أو أثر محدد، بل جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان ومن واقعه المعيش. والقديم لا يبقى جامداً بل يتطور عبر التاريخ والبيئات .

فالتراث عنده شيء يتطور، ويتغير بتغير الحياة والإنسان والظروف المحيطة، ويتأثر بذلك كله. وهو لا يتشكل خارجنا بل فينا وفيما حولنا، لأنه جزء منا ومن واقعنا. والتراث بهذا غير محدد في ثقافة أو عادات معينة أو منجزات حضارية بعينها، إنما هو عام، وكل متكامل، لا ينفصل بعضه عن بعض. إنه كل ما يتركه الأول للآخر، مادياً ومعنوياً. وهذه نظرة شاملة للتراث باعتباره الماضي المؤثر في الحاضر والمستقبل. ويؤكد ربط التراث والتجديد من جهة، وبالظروف المحيطة من جهة أخرى "فتاريخ الشعر العربي يؤكد أن القصيدة الإسلامية ابتعدت عن القصيدة الجاهلية، باقتراحها من لغة العصر وأفكاره وسيطرت عليها صفة التجريد بدل الحسية التي طغت على القصيدة الجاهلية، لأثر العالم الآخر في فكر العربي المسلم وخياله الشعري ونزعته التجريدية".^٢

كما يرى أن وقوف حركة الإحياء عند التراث دون تجاوزه، خلقت حركة مضادة أعادت الشعر إلى الحياة متمثلة في جماعة الديوان والمهجر وأبولو، على أن الاهتمام بالعاطفة والغوص في الخيالات، ولدت حركة الشعر الجديد من خلال العودة إلى الواقع، وقد ثارت هذه الحركة على اللغة والأوزان والموضوعات، بحثاً عن لغة جديدة وشكل مناسب يعالج مشكلات الحياة الجديدة، وعبد الوهاب البياتي لا ينظر إلى التراث مجرداً بل يراه من خلال الواقع الاجتماعي. على أن الواقع عنده أوسع من حيث أنه يشمل القديم والجديد معاً. فهو ينتظم التراث والمعاصرة معاً في تفاعلها المستمر، وهو يرى أن في التراث بعض الجوانب السلبية، التي تعرقل حركة الواقع من جهة، ويقبل من الآخر ما يمكن أن يوجه الحاضر إلى آفاق أرحب وأعمق من جهة ثانية. فالانفتاح على الآخر يعطي المجتمع قدرة على البقاء والصمود من جهة، وطاقة على المشاركة في بناء مجتمع إنساني من جهة أخرى.^٣ في إشارة منه إلى التجديد الذي يجب أن يكون وفق آليات تساهم إلى حد واسع في بلورة التجربة الشعرية، واكتمال نضجها من أجل الوقوف على تجربة قوية متماسكة في أنموذجها الجديد، ليس بعيداً عن مسألة الشكل، المهم أن تكون قادرة على معايشة الواقع والوقوف بوجه التحديات.

^١ البياتي، عبد الوهاب، الشاعر العربي والتراث، ص ١٩.

^٢ المرجع نفسه: ص ٢٠.

^٣ المرجع نفسه: ص ٢٠.

وبهذا فالتراث عند البياتي عنصر مكون إلى جانب كل من الجديد والمستجلب، لا يرفض التفاعل معهما لبناء مجتمع أفضل. والتاريخ العربي الإسلامي عند الشاعر شاهد على التفاعل الحضاري بين الأجناس المختلفة.

فالشاعر عند البياتي لا يمكن أن يصل إلى رؤية جديدة إلا من خلال إيجاد العلاقة بين الماضي والحاضر. ومن هذه الرؤية الجديدة تنبع تجربته الجديدة. فالتجديد تواصل مع التراث وانقطاع عنه، وهو ارتباط به وثورة على المفاسد منه، حتى لا يكون نسخة عنه وتقليداً له^١ والجديد ليس هدماً للقديم بل هو تشكيل جديد له على ضوء التجربة الحديثة.

وبعدها انتقل البياتي إلى مرحلة الدفاع عن التراث عندما وجد أن بعضاً يرى أن "هذا التراث الأدبي لا يثبت أمام التصورات والمبادئ الأدبية الوافدة، ويسعى آخرون إلى تأكيد انطباق هذه التصورات والمبادئ على هذا التراث"^٢، وبعدها ذهب إلى مرحلة شعراء التجديد الذين لم يقطعوا صلتهم بالتراث معنوياً، وإن انفصلوا عنه شكلياً من خلال اطراحهم للشكل القديم. فهم "قد انفصلوا عنه لكي يقفوا منه مع ذلك على بعد بعينه يمكنهم من رؤيته أصدق، وتمثله تمثلاً أعمق"^٣.

فالشاعر لا ينفصل عن القديم في الشكل والمضمون الشعري، لكن ثقافتهم والتصاقهم بالتراث ومكنتهم من تكوين رؤية واسعة وشاملة. ويلخص البياتي موقف شعراء التجديد بمجموعة من الآراء النقدية: "ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص، من حيث هو كيان مستقل تربطنا به وشائج تاريخية"^٤ بمعنى عدم الانقطاع والتمرد بشكل فوضوي عن تراثنا العميق لآلاف السنين بل علينا كما يقول: "إعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية، لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية روحية إنسانية"^٥. إذ يجب أن يكون للثقافة العصرية دور كبير في مواجهة متطلبات العصر والاستفادة من القيم العليا لهذا التراث وتجديدها من خلال "توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث عن طريق استلهاهم مواقفهم الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري" والاستفادة من الجوانب الإنسانية وتطويرها على نحو إنساني إبداعي يساهم في "خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي، والفروع الناهضة على سطح الحاضر"^٥.

^١ ينظر: المرجع السابق: ص ٢١.

^٢ المرجع نفسه: ص ٢١.

^٣ المرجع نفسه: ص ٢٢.

^٤ المرجع نفسه: ص ٢٢.

^٥ المرجع نفسه: ص ٢٢.

يتفق الشاعر بلند الحيدري مع زملائه بأن الحداثة لا تعني الانقطاع عن التراث بل هي " تطوير وتأصيل " ^١، وهو يدعو الشعراء إلى الاستفادة من التراث وتطويره، داعياً الشعراء إلى ارتياد آفاق جديدة في عملهم الشعري، تتضمن تجديد رؤيتهم للشعر والعالم. مؤكداً أهمية ترك الأثر الإبداعي في مسيرة الثقافة، هذا الأثر ناتج عن مقومات يمتلكها المبدع، سواء أكانت من القديم أم أتت بها بعض (جديد) كاشفاً عن شخصيته المجددة، فقد عرف الشاعر بلند باحتفاظه بهذا الروح المحلي – البيئي- الاجتماعي. على أن يتسم التجديد بالاختيار الصحيح إذ يقول: "الاختيار ضرورة للخلق والإبداع ذلك أن في التراث ما هو صالح يمكن الاستفادة منه، وما هو فاسد يمكن إطراره ولا يمكن أخذ التراث جملة، بل يجب استخلاص ما يمكن أن يعود بالنصح للواقع الجديد" ^٢.

فالتجديد عند بلند ليس مجرد تقليد وانهار وإنما تطوير يعود بالفائدة والنصح والابتعاد عن المفسد والهفوات الشعرية أما الشاعر شاذل طاقة فيذهب إلى أن الشعر الجديد لم يكن في حقيقته "ضرباً مبتكراً ولا مبتدعاً، ولكنه تجديد مبني على الأصول العربية القديمة في العروض" فالشعر الجديد هو تطوير للشعر القديم، فقد مر بمراحل حتى وصل إلى التجديد، فالعربي معروف بحبه للشعر "نحن قوم بهزنا الحرف، وتطربنا الكلمة، وإننا أصحاب لغة وحضارة" ^٣. ويذهب إلى أن الأديب هو الذي تتطور اللغة عنده كونها ترتبط بثقافته الواسعة والتي اكتسبها عبر الاطلاع على الآداب والتعمق في الثقافات التي تمتد جذورها من الماضي إلى الحاضر.

إذ يتفق الشاعر شاذل طاقة مع السياب في امتداد الشعر الجديد بالشعر القديم وبخاصة الشعر الأندلسي فيقول: "لقد كان الأندلسيون أبعد منا نظراً في هذا الأمر فلم يقصروا شعرهم على الأغراض العربية القديمة، بل أوجدوا الموشح، وهو على الأرجح محاولة للانسجام مع الحياة الأندلسية الجديدة" ^٤، فالشاعر شاذل طاقة من الشعراء المتمسكين بالتراث الشعري، يعد الشعر الجديد امتداداً للشعر القديم، ويتفق معهما الشاعر محمود المحروق ليؤكد لنا مدى العلاقة بين الشعر الجديد والشعر القديم موضحاً وجود علاقة متينة إذ شبه هذه العلاقة بعلاقة توارث الأجيال عندما قال: "لقد سارت جنباً إلى جنب مع القصيدة العمودية فهي ابنتها ورببتها، ولا شك أن وشائج قوية من الود والتعاطف وصلة الرحم، تربط بينهما فهي بخير مادامت القصيدة

^١ الحيدري، بلند، إشارات على الطريق، ط١، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م)، ص ٨٨.

^٢ المرجع نفسه: ص ١١٦

^٣ طاقة، شاذل، المجموعة الشعرية الكاملة، جمع وتقديم سعد البزاز، (بغداد: القاهرة منشورات وزارة الاعلام، ١٩٧٧)، ص ٢٣.

^٤ طاقة، شاذل، "في جنة عبقر"، مجلة الثقافة، العدد ٧٠٣، القاهرة، ١٩٥٢م، ص ١١.

العمودية بخير".^١

ومما يؤكد عمق الصلة والروابط العميقة بين التراث الشعري والشعر الجديد. أن الشعراء الرواد عنوا به الماضي العريق بثقافته وعاداته وتقاليده، ومنهم من يرى أنه يتصل بالتراث الشعري، ومنهم من يرى أنه يتصل بالحياة والواقع، إذ يركز الشعراء الرُّوَاد على الواقع في التعامل مع التراث، ذلك أن فهم التراث لا يمكن أن يكون بمعزل عن المجتمع، ذاهبين إلى اختيار الصالح واستبعاد الفاسد من التراث على ضوء الواقع، فالواقع عندهم معيار للرفض والقبول.

مفهوم التجديد عند الشعراء الرواد

وقد تضاربت الآراء والأفكار في منتصف الأربعينيات ومطلع الخمسينيات، حول ظاهرة التجديد في الشعر العربي، كما اختلفت التسميات والمصطلحات وتعددت المفاهيم؛ فهو عند نازك الملائكة "أسلوب جديد .. وليس خروجاً على طريقة الخليل، وإنما تعديل لها، وهو عند السياب" شعر متعدد الأوزان والقوافي" أما عند البياتي وبلند وشاذل ومحمود المحروق، فهو أسلوب جديد لا يخلو من الأوزان المتدفقة وشحنها الموسيقية؛ وتدخل فيه الصور المكثفة والرموز الموحية، ثم ظلت التسميات قلقة غير مستقرة لأسباب كثيرة، أهمها جسامه الحدث الذي ارتطم بجدار متين من التراث الشعري الهائل لأمة تمتد جذورها في عمق اعماق التاريخ. وأهم ما يميزها تراثها الشعري الضخم الممتد من العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر.

أثارت قضية التجديد في الشعر العربي أسئلة كثيرة وشائكة، تتعلق بالدوافع التي تكمن وراء النقلات الكبيرة، ولاسيما حين تحدث انقلاباً في الرؤية والهدف ووسائل التعبير، لتنتقل واقع الإبداع من حالة التقليد إلى مستوى من التطور والتجديد.

إن وعي التجديد والحدثة لم يأت بفعل مصادفة عابرة، بل نتيجة لرؤية تبلورت -كما يبدو- عبر تجارب كثيرة في بناء القصيدة الجديدة، ونستدل على ذلك من خلال المقاربات النظرية التي طرحها الشعراء الرُّوَاد، والتي دافعوا فيها عن شكل القصيدة الحديثة ومضمونها. لهذا يقول السياب: "إن الشعراء الشباب في العراق لم يثوروا على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة، ولكنهم طوروا بعض العناصر التي اعتقدوا أنها حسنة من عناصر التراث الشعري الأدبي؛ وتخلصوا من بعض العناصر التي اعتقدوا بأنها أصبحت فاسدة، وأرادوا أن يعبروا عن هذه الثورة بأسلوب

^١ المحروق، محمود فتحي، "الشعر الحر في العراق: مرحلة وتطور"، جريدة الحداثة، الموصل، العدد ٥٦٧، ١٩٩٣م.

ثائر أيضاً، لكنه غير منفصل عن القديم، لأنهم يعرفون أنهم يستمدون القوة من تراثهم، وأنهم وإن انفصلوا عن هذا التراث ماتوا، كما تموت الشجرة إذا انفصلت جذورها عن الأرض^١.
فالتراث عند السياح غير منقطع، ومن غير الممكن الانفصال عن التراث، لذلك شبه الانفصال عنه بانفصال الشجرة عن الجذور، وهذا التشبيه لم يأت من فراغ بل جاء نتيجة ثقافة تراثية عميقة، استند إليها السياح في تجربته الشعرية، فالسياح يريد تغيير العناصر التي يعتقد أنها أصبحت باليه، واستبدالها بعناصر متطورة تواكب العصر بمتطلباته. لكنها غير منفصلة عن القديم، لأنهم يعرفون أنهم يستمدون القوة من تراثهم وأنهم إن انفصلوا عن هذا التراث ماتوا كما تموت الشجرة إذا انفصلت جذورها عن الأرض.

لقد طرحت نازك الملائكة - ونعدها أول منظرة لهذه الحركة الجديدة- في مقدمة (شظايا ورماد) عن الألفاظ والأوزان والقوافي العمودية، فكانت هذه الآراء تشكل هزة قوية خلخلت القصيدة العمودية، وعلى أثرها هاجم النقاد والأدباء نازك الملائكة، فقد طرحت آراءها بكل جرأة وثقة وأوضحت أن اللغات الإنسانية الحية هي التي تتطور وعلى (الأديب المراهق) أن يدخل تغييراً جوهرياً في قاموسه اللفظي وأن يترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ المحنطة الميتة^٢. وهي تتجه نحو تطوير اللغة، فاللغة عندها تنمو وتتطور، ولا تبقى محنطة وجاهزة للاستعمال.

أما البياتي فيرى أن الحداثة تعني التجديد عندما يقول: "إذن صناعة الحداثة بالنسبة لي أسميها التجديد، لأن التجديد لا يقتصر على المضمون، ولا على اللغة فقط، إنما هو مغامرة لغوية ووجودية، أي هو كتابة القصيدة"^٣. والبياتي هنا لا يميز بين مصطلحي الحداثة والتجديد، فكل تجديد حداثة، ولكن ليس كل حداثة تجديد.

إن التجديد قد يكون جزئياً في الشكل أو المضمون، ولكن هذا لا يعني حداثة في الشعر. فالحداثة مفهوم شامل وواسع، بعكس التجديد الذي قد يكون في الوزن أو القافية أو الموضوع. فهل وصف شوقي أو الرصافي أو الزهاوي للأشياء المادية حداثة؟ الحداثة ليست وصفاً خارجياً لمخترعات حديثة. "ذلك أن استعمال شيء ما استعمالاً مجازياً لا يبلغ غايته إلا إذا كان مألوفاً محبوباً، داخلاً في حدود الخبرة المعتادة ذات الجذور العميقة في النفس. ولابد أن تكون الارتباطات حول الشيء الجديد مستقرة في اللاشعور العام". فالمطلوب ليس وصف منجزات العصر، ولكن

الغفري، حسن، كتاب السياح النثري، ص ٨٦^١.

^٢ الملائكة، نازك، مقدمة ديوان شظايا ورماد، مصدر سابق: ص ٤.

صحراوي إبراهيم، "مقابلة مع البياتي"، الخبر الأسبوعي، العدد ٧، أبريل، ١٩٩٩: ص ١٣^٣.

إدراك روح العصر، بل قد يكون الشاعر مجدداً في حديثه، والتجديد عند البياتي يجب أن يمس الشكل والمضمون.

إن مفهوم الحداثة "مفهوم حضاري أولاً، وهو تصور جديد تماماً للكون والإنسان والمجتمع"^١، كما يرى غالي شكري. على أن المعاصرة قد تكون حضوراً فاعلاً في العصر، وتفاعلاً حقيقياً فيه، وفي هذه الحال قد تكون عند بعض الشعراء أو النقاد انهياراً بمستجدات العصر، وجرياً وراء الأضواء، وسطحية وضحالة في الفكر والروح معاً. وهذا يعني أن المصطلح إنما يتحدد بحسب استعماله سلباً أو إيجاباً. وهذا ما يراه الشاعر بلند الحيدري فالحداثة عنده شكل ومضمون معاً فيقول: "أما الذين يذهبون إلى تحديد الحداثة باسم الشكل فقط فهم مخطئون لأن الحداثة مضمون أيضاً والعكس وارد أيضاً. وعلى هذا فأنا لا أعتقد بأن نازك الملائكة أكثر حداثة من الجواهري في الكثير من أعمالها"^٢. فهو ينتقد أولئك الذين اندفعوا إلى تجديد الأشكال ظناً منهم أن الحداثة التي يعني بها (التجديد)، مجرد شكل. إن التجديد ليس مجرد انتقال من البحر إلى التفعيلة أو من البيت إلى الشطر والتحرر من القافية الموحدة. التجديد موقف من أحداث العصر ورؤية جديدة للعالم شكلاً ومضموناً. كما أن الاهتمام بالمضمون بدعوى مواكبة العصر ليس مقياساً للتجديد إذ قد يتناول النص موضوعاً جديداً في شكل تقليدي. يقول البياتي: "لكل عصر حدائنه، حداثة المتنبي أو أبي تمام أو أبي نواس لا تشبه حداثة السياب وخليل حاوي مثلاً، إذ الشاعر هو الذي يصنع الحداثة، والحداثة تكون متأثرة بزمنها ومكانها وبالأفق الأوسع أيضاً"^٣. بل إن لكل شاعر في العصر ذاته تجربته الحداثية الخاصة به، فتجربة السياب غير تجربة أدونيس، وتجربة البياتي غير تجربة المحروق وهكذا... فالتجديد حداثة والحداثة "رؤيا ولكل شاعر رؤياه المتميزة وموقفه الخاص من قضايا الحياة".

فمثلاً يرتبط التجديد بظروف المكان والزمان يرتبط أيضاً بنفسية المبدع. وهذا ما ذهب إليه الحيدري حين رأى أن التجديد ليس في استخدام التفعيلة أو الرمز والأسطورة. كما أنه ليس مجرد مضمون جديد، لكنه استخدام لهذه الأدوات كلها، من خلال رؤية حديثة وموقف من العالم. ويؤكد البياتي الاختلاف بين حداثة القدماء وحداثة المعاصرين، على أنه لم ينف وجود روابط بين

^١ شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين، ط ٢، (بيروت، دار الآفاق، ١٩٧٨م)، ص ١١٤.

^٢ السامرائي، ماجد، شخصيات ومواقف، (طرابلس، الدار العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٨م)، ص ٣٦.

^٣ مقابلة مع البياتي، الحبر الأسبوعي، ص ١٣-١٤.

العصور، ذلك أن المعاصرين منهم "من يكتب حتى الآن بلغة كلغة القدماء ويحس كما يحسون. كما أن القدماء كان فيهم من يكتب بلغة قريبة من لغتنا وتشغله هموم كهومنا".^١

وهذا يعني أن حداثة المعاصرين قد تلتقي مع حداثة القدماء إذا تشابهت الهموم واللغة. وأن بين حداثة القدماء ما يبغي حديثنا على مر العصور مثل شعر المتنبي مثلاً. وعلى هذا فإن حداثة هذا العصر لا تجب حداثة العصور السابقة. على أن هذا لا ينفي أن لكل شاعر حداثة مختلفة باختلاف نظرته إلى هذه الهموم، وطريقة استعماله للغة تبعاً لذلك. فوجود التشابه لا ينفي وجود الاختلاف، بل إن الاختلاف قد يكون في قصائد الشاعر الواحد ذاته، من حيث درجة حداثتها.

وما دام هناك اختلاف بين حداثة العصور بل بين حداثة العصر الواحد فليس ثمة مقياس محدد للحداثة. ومادام ليس هناك مقياس للحداثة فلا يجوز أن تتخذ حداثة ما مقياساً لبقية الحداثات. من هنا يدعو البياتي إلى ضرورة الاستقراء وعدم الانطلاق من قواعد مسبقة أو أحكام جاهزة. فهو يرى أن لكل إبداع وتجديد حداثة الخاصة، فللأدب الغربي حداثة وللأدب العربي حداثة أيضاً. الحداثة حداثات ولا ينبغي تطبيق مقياس حداثة على حداثة أخرى.^٢

فما ينطبق على حداثة الغرب لا ينطبق بالضرورة على حداثة العرب. فالحداثة "ليست نموذجاً مطلقاً يعمم على جميع الآداب ويصلح لها بل هي فعل تاريخي يخضع لمعطيات كل تجربة أدبية وإن استفاد من تجارب أخرى".^٣

ويتفق البياتي مع زملائه الشعراء الرواد فيقرر أن الحداثة ليست وقفاً على زمن دون زمن أو بيئة دون أخرى. لكل زمن حداثيته ومقلدوه، فأمر القيس كان حداثياً في عصره قياساً إلى غيره وكذلك أبو نواس وأبو تمام وابن الرومي و خليل مطران وشعراء الرابطة القلمية.^٤ وفي كل زمن صراع قائم بين التجديد والتقليد. وهذا يدل على أن مقاييس الشعر غير ثابتة بل عرضة للتغير بتغير الحياة والإنسان، وأن التجديد محاولة مستمرة لتجاوز المألوف ومواكبة مستمرة لحركة الحياة. وما نعهده اليوم حديثاً يصبح في يوم ما قديماً. فالتجديد في هذا العصر لا ينفي التجديد في غيره، ولكنه ينفي التقليد في كل العصور. والتجديد لا يمكن أن يكون خالصاً من القديم وإلا كان شذوذاً وجنوناً، كونه ينطلق من التراث ذاته

فيعدل في عناصره أو يعيد تشكيلها على ضوء التجربة الجديدة أو يبتكر أشكالاً جديدة أو قيماً

^١ حجازي، أحمد عبد المعطي، أسئلة الشعر، ط ١ (جدة، منشورات الخزندار، ١٩٩٢م)، ص ١٠٩.

^٢ علاق، فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، (الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ٢٠٠٥م)، ص ٢٩.

^٣ حجازي، أحمد عبد المعطي، حديث الثلاثاء، (الرياض، دار المريخ للنشر والتوزيع، ١٩٨٨م)، ج ٢، ص ١٥١.

^٤ ينظر: الخال يوسف، الحداثة في الشعر، ط ١، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨م)، ص ١٥.

فنية أو معنوية تتطلبها الحياة. والجدة الشعرية من هنا نسبية لارتباطها بالموروث الشعري من جهة^١ ولارتباطها بلغة ذات أصل اجتماعي من جهة أخرى. بل إن التجديد نسبي حتى لدى الشاعر الواحد إذ قد يبدأ مجدداً وينتهي مقلداً أو العكس. وقد يجدد في جانب دون آخر، كأن يجدد في الوزن أو اللغة أو الموضوع أو في كل ذلك.

والتجديد من هنا قد يكون جزئياً كما يمكن أن يكون عاماً؛ متى أصبح نتيجة رؤية جديدة تدل على عقلية جديدة. وفي هذه الحال يصبح التجديد حداثة لأنه موقف جديد من العالم. ومثلما أنه لا حداثة بدون تجديد كذلك لا حداثة بدون أصالة. فالحدثة ضد التقليد، والتقليد نفي للأصالة، لأنه دليل على شخصية سلبية تعيد إنتاج الموروث كما هو. أما التجديد فهو يدل على الشخصية الإيجابية التي تهضم التراث وتعيد تشكيله بطريقة جديدة تميز الشاعر من غيره. وعلى هذا فإن "كل إبداع أصيل ينطوي بالضرورة على درجة عالية أو على درجة من الجدة، في حين أن الجدة لا تنطوي بالضرورة على إبداع أصيل"^٢. ذلك أنها قد تكون شكلية خارجية لا تنبع من التجربة، أو تقليداً لجديد أجنبي. وفي هذه الحال لا يمكن أن تكون معياراً لحداثة العمل الفني، لأنها دليل على العجز لأعلى الإبداع والخلق.

فأما تحديد مفهوم التجديد في علاقته بالواقع والموروث، فنجد البياتي يربط التجديد أولاً بالجماعة لا بالفرد، ذلك "أن التجديد الفردي مرتبط بثقافة مجتمع معين، والتجديد الحقيقي حركة شعرية كاملة تقف وراءها ثقافة أمة بأكملها، وليس إرادة فردية وإلا كان مصيره الفشل"^٣. فالتجديد لا يكون حقيقياً إلا إذا كان يستند إلى رغبة أمة، لأنه ليس تجديداً في مجال دون آخر، وإنما هو تجديد عام عند البياتي. والتجديد الشعري بهذا لا ينفصل عن التجديد في الحياة، فهو ليس هدفاً في ذاته، وإنما هو تلبية لحاجة ماسة اقتضتها المرحلة الجديدة. وهو ليس تقليداً للغرب بل ينبع من التراث، ومن ثم فإن شكل القصيدة الجديدة تطوير طبيعي للقصيدة العربية^٤.

الجديد عند البياتي تطور عن القديم من خلال تطور الحياة في مجتمع معين. ومادام التجديد مرتبطاً بالمجتمع وحاجة ماسة اقتضاها تطور الحياة، فإن التجديد الشعري لدى رواد الشعر العربي الحر ليس مجرد تجديد في الشكل إنه: "ليس ثورة على العروض والأوزان والقوافي كما

^١ ينظر: علاق، فاتح، مفهوم الشعر الحر، ص ٣٠.

^٢ عز الدين إسماعيل، جدلية الإبداع في الموقف النقدي، مجلة فصول، مج ١ العدد ١، ١٩٩٠: ١٤١.

^٣ البياتي، عبد الوهاب، كنت أشكو إلى الحجر، حوارات، ط ١ (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣م)، ص ١٣٨.

^٤ البياتي، عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، ط ٣، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩). ج ٤.

خيّل للبعض، بقدر ما هو ثورة في التعبير^١. فالتجديد عند البياتي يمس القصيدة في شكلها ومضمونها، ولا يتحقق هذا إلا إذا عززته موهبة حقيقية. ذلك أن الموهبة الحقيقية هي التي تستطيع القيام بهذا الانقلاب الشعري على مستوى الشكل والمضمون.

ويؤكد بلند الحيدري أن التجديد جاء نتيجة طبيعية لتطور الحياة والواقع. "فهو ليس مجرد خروج عن المألوف، وإنما إحساس بعدم قدرة المألوف على التعبير عن واقع الإنسان الجديد في تحولاته السريعة. وإذا لم يكن التجديد من متطلبات المرحلة يصبح سقوطاً في العبث واللاجدوى"^٢، ومادام التجديد حاجة ماسة فهو امتداد للتراث لا انفصال عنه، أي أن التجديد خارج التراث، هو دعوة إلى الموت والانعزال. والجديد عند الحيدري "هو ذلك الجديد الذي استطاع أن يجد بعده الحقيقي في الذاتية المتميزة، والبيئة المعينة والعصر الخاص"^٣. فالجديد مرتبط بذات مرتبطة بدورها بيئة معينة تخضع لمتطلبات مرحلة هي وليدة المراحل السابقة. وهو بهذا رغبة عامة لا رغبة فردية، أو حب في الجدة ذاتها ولكنها حاجة مجتمع بأكمله. يدع القارئ يستنبطه من هذه العلاقة الجدلية بين الشعر والواقع والتراث. فالتجديد الشعري هو حاجة الواقع الجديد لما يناسبه على مستوى اللغة والشكل والموضوع.

أما الشاعر شاذل طاقه فيقول: "ولعل من المفيد أن اذكر لك عن هذا الشعر، ما يحق لك أن تسأل عنه، فإنك قد ترى ضرباً قد تراه غريباً، بعيداً عن (عمود الشعر) الذي تغنى به نقادنا القدماء، ولا يزال بعض الناس يتغنى به حتى هذه الساعة! فلقد جربت، في عدد من قصائد الديوان، على نسق منطلق لا يتقيد بقافية موحدة، ولا يلتزم معيناً من تفعيلات البحور، فإنك تجد في البيت الواحد تفعيلة أو تفعيلتين، ولعلك تجد في آخر خمسة، وفي آخر أكثر أو أقل"^٤.

وبهذا يحاول إيجاد تسمية مغايرة عن زملائه الشعراء الرواد، عندما يردد في مقدمته تسمية (منطلق) بدلاً من مصطلح الشعر الحر، أو شعر التفعيلة وهي التفاتة ذكية في معاينة القصيدة الجديدة التي استقى منها الأنموذج الذي يمكن أن يصنع شعره الجديد من خلالها، كما أن الشعر عند شاذل في تجربته الشعرية، قد اختلف في عدد من التفعيلات من سطر إلى آخر، على النحو الذي استجاب للجدة الإيقاعية والشكلية المتمثلة بالقصيدة الجديدة، التي لا تتوقف بطبيعة

^١ المرجع نفسه، ٤

^٢ الحيدري، بلند، إشارات على الطريق، مصدر سابق، ص ١٠٤.

^٣ المرجع نفسه: ص ١٠٤.

^٤ طاقة، شاذل، المجموعة الشعرية الكاملة، جمع وتقديم سعد البزاز، (بغداد منشورات وزارة الاعلام، ١٩٧٧)،

الحال عند البنية العروضية فقط، وإلا كانت الثورة على المقاييس القديمة ثورة عروضية متمثلة في الانتقال من البحر إلى التفعيلة، ومن البيت إلى السطر، فالشعر الجديد عند شاذل ليس مجرد تغيير في الشكل، إنما هو تغيير في الشكل والمضمون الشعري.

والقارئ لمقدمة شاذل يشعر بأنه لم يطلع على تجارب زملائه الرواد على الرغم من أنه كان من أهم الشعراء المجددين الذين كتبوا في الشعر الجديد، إذ يذهب شاذل في معرض دفاعه عن الشعر الجديد المعبر عن تصوره لأهم إشكالاته الفنية ولاسيما في ميدان جدل التفاعل بين الشكل والمضمون، بوصفهما المقولتين الكبيرتين اللتين تحدّث عنهما النقد العربي في مقاربة القصيدة العربية التقليدية، "يتحركان باتجاه الشعر الغربي معتبراً أن الشعر الجديد من نتائج التأثير بالشعر الغربي".^١

فالتأثر عند شاذل لا يعني التقليد أو الانهار وإنما يعني تلاقي الثقافات بما يعزز تطور هذه الثقافات ويمد جسورها لبناء أنموذج جديد يكرس الحياة الجديدة، بعد الجدل الطويل الذي دار بين المناهضين والمناصرين حول الشكل الجديد وقدرته على استيعاب العصر، فالشاعر شاذل طاقة كرس طروحاته النقدية للدفاع عن الشكل والمضمون الشعري الجديد. فلم يكن شعره مضمونياً فحسب بل كان على مستوى الشكل الفني الذي يحمل المضمون.

وهذا بيان واعٍ في الخصائص الفنية للشعر الجديد شكلاً ومضموناً، فهو ليس مجرد ثورة عروضية تستهدف التغيير والتلاعب في البنية العروضية للقصيدة حسب، بل هو ثورة مضمون عميق وفاعل وشعري بالدرجة الأولى، ذلك أن أفق المضمون المتعدد هو الذي يحدد الشكل فثمة نهضة في شكله الشعري تضعه في مصاف الشعراء الرواد، الذين وعوا ضرورة التغيير الشامل حياتياً وفنياً بعد أن أصبح عرضة للاختلاف والتباين في وجهات النظر رؤية ومنهجاً- فظاهرة الرواد الذين افتتحوا الفجر الجديد للشعرية العربية نهاية الأربعينيات، كان لها حضور فاعل في النقد العربي، وشاذل أحد هؤلاء الرواد، وإن تأخر قليلاً عنهم، بسبب انشغاله في المجال السياسي. لا شك أن حداثة وعي شاذل تنم عن عقلية متحررة مهيأة لإنجازات مهمة من هذا النوع تتمرد على السائد والمألوف تمرداً واعياً مدركاً نابحاً من فهم جيد للموروث، ولكيفية الخروج عليه كلما اقتضت الضرورة الحضارية والتاريخية ذلك، ويعبر شاذل عن مستوى أعلى من الوعي، حين يحدد أولاً أن هذا النموذج " ليس مرسلاً ولا مطلقاً من جميع القيود، ولكنه يلتزم شيئاً وينطلق من أشياء، ولعل من حق الفن أن أذكر أن هذا الضرب ليس مبتكراً، فإن جذوره ممتدة في الشعر

^١ طاقة، شاذل، "في جنة عبقر"، مجلة الثقافة، العدد ٧٠٣، القاهرة، ١٩٥٢م، ص ١٠.

الأندلسي، وكان شعراء الأندلس موحين به إلى شعراء المهجر، فنظموا فيه وأبدعوا وأجادوا أيما إجادة أو إبداع^١، فالشعر الجديد مر بمراحل طويلة وخضع لضوابط دقيقة اشتغل عليها الشاعر الحديث، لا ينجح في الاشتغال عليها إلا الشاعر المجيد لأنه يلتزم ((شيئاً)) وينطلق من ((أشياء)) ويجب أن نلاحظ المعادلة التي طرحها في هذا المجال والتي توضح حجم الالتزام المحدد (شيئاً) مفرداً وبالمقابل حجم الانطلاق (أشياء) جمعاً، مما يدل على أن مستوى التغيير أكبر كثيراً من مستوى الثبات في النموذج. وفضلاً عن هذا فإنه يشير إشارة مهمة جداً، تنم عن وعي عال بالموروث وخصائصه الفنية المتميزة، حين يذكر أن هذا الضرب من الشعر الجديد ((ليس مبتكراً))، إذ إن جذوره الأولى (ممتدة في الشعر الأندلسي) تلقفه شعراء المهجر هناك بالطبع وجه شبه بين الشعر الجديد والبند في الشعر الأندلسي. فالشعر الجديد منبثق من صميم التراث العربي، أي أنه مشق من أوزاننا العربية التقليدية وليس شيئاً طارئاً، تمكن الشعراء من تطويره، حتى وصل إلى شاذل وزملائه الذين تمكنوا بدورهم من نقله نقلة نوعية إلى منطقة الحداثة، مفتتحين به فجرًا جديد للشعرية العربية^٢.

وعن الحركات التجديدية يقول المحروق: "إن الحركات التجديدية التي تظهر لا بد أن يكون لها جذور راسخة تطورت منها وتشكلت عنها، وإلا فهي عضو غريب مغاير للتركيب البايولوجي العام الذي لا بد أن يرفض رفضاً قاطعاً. فهل كان الشعر الجديد عضواً غريباً في الشعر العربي؟.. مطلقاً.. إنما هو حركة متفاعلة متطورة متجددة انبثقت لتغيير ما هو سائد من رتابة في الأوزان ومن تكرار في القوافي وجمود في الصور والخيالة وابتعاد عن الألفاظ المحنطة المتحجرة، والاقتراب من داخل النفس واستخدام الرموز وتكثيف المعاني بالإيحاء والإيماء والخروج من دائرة المباشرة والخطابية والابتدال"^٣، ولا شك أن هذا التطور في الشعر العربي عند المحروق يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتطور المجتمع في كل مجالات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وهو وليد تلك التفاعلات العميقة في كيان المجتمع بعد هزات الحرب العالمية الثانية ومداخلتها وتعقيداتها.

ولعل أهم ما لاقى الشعر الجديد إبان ظهوره في العراق من مشكلات فنية ونقدية، هي أنه كان رقيق البنية طري العود لم تتضح ملامحه بشكل دقيق ولم ترس أسسه وقواعده بعد على الوجه الصحيح. فتصور بعض الشعراء أن القضية سهلة المنال وأن بإمكان أي شاعر أن يمتطي صهوة

^١ المرجع السابق، ص ٥٥١.

^٢ محمد، نافع حماد، "شاذل طاقة ناقداً"، مجلة آداب الفراهيدي، جامعة تكريت العدد ١٨ سنة ٢٠١٤م، ص ٤.

^٣ المحروق، محمود فتحي، "الشعر الحر في العراق .. مرحلة وتطور"، جريدة الحداثة، الموصل، العدد ٥٦٧ سنة

١٩٩٣م، ص ٤.

هذا النمط الجديد الذي سمي بالشعر الحر، (خطأ)، فيبوح لنفسه أن يتحرر من كل شيء، ويقذف بكل القواعد والاصول، ويكتب شعراً غثاً لا هو بالشعر ولا هو بالنثر. نستطيع القول أن مرحلة الخمسينيات كانت مرحلة تأسيس ونضج وابتكار وتطور عبر تجارب الشعراء الرُّوَاد.

أما المراحل التي أعقبت الخمسينيات فهي مراحل استقرار وغربة لكل الأخطاء والمزالق التي وقعت في مرحلة التأسيس، وهذا شيء بدهي لا بد من حدوثه في كل حركة جديدة. لقد اختلف الشعراء الرواد في تحديد مفهوم التراث مع اتفاقهم على ضرورة ارتباط الشعر به، كما أنهم اختلفوا في تحديد مفهوم الحداثة والتجديد أيضاً. فهناك من لا يميز بين الحداثة والمعاصرة والحداثة والتجديد، على الرغم من أن كل تجديد حدائه، ولكنهم اتفقوا على أن التجديد شامل للشكل والمضمون، وموقف من الحياة والوجود على ضوء مستجدات العصر الذي يعيشون فيه، ويرفضون أن يكون التجديد شكلياً فالتجديد يجب أن يكون في الشكل والمضمون، كما اتفقوا على أن لكل عصر حدائته أو أحداثه. فالحداثة ليست مرتبطة بعصر دون آخر إذ للقدماء حدائهم وللمعاصرين حدائهم دون أن تجب هذه تلك بل تستفيد منها وتتخطاها نحو التجديد. على أن ثمة اختلافاً بين حداثة عصر وآخر من حيث غناها أو فقرها وذلك تبعاً لظروف المراحل الزمنية المختلفة.

الخاتمة

وخلاصة القول إن رواد الشعر الجديد في العراق اتفقوا على أهمية التراث ودوره في إغناء التجربة الشعرية لكنهم اختلفوا في تحديد مفهوم التراث، فمنهم من حصره في التراث الشعري، ومنهم من حصره في العناصر المتحولة والفعالة في الحاضر والمستقبل، بسبب تغير مفهومه عبر مراحل النقدية المختلفة. كما أن هؤلاء الرُّوَاد اتجهوا إلى التجديد، على الرغم من وجود اختلاف ضئيل في رؤيتهم النقدية حول مفهوم التجديد. اتفقوا على أن التجديد حدائه، لم يتفقوا على أن الحداثة تجديد، فالتجديد قضية جوهرية لا شكلية؛ وإنها عقلية وموقف من قضايا الحياة المعاصرة.

التناص في الشعر الأردني قصيدة "الدليل" أنموذجاً

الأستاذ المشارك الدكتور عبد الباسط مرأشدة

جامعة آل البيت – قسم اللغة العربية/ الأردن

ملخص البحث

ستقوم هذه الورقة بتجلية مفهوم التناص والمصطلحات والمصاحبة له، لإظهار معناه وطرائق توظيفه في النصوص الإبداعية وتشكيله المتنوع فيها. كما وستعتمد هذه الورقة إلى تطبيق مفهوم التناص على الشعر الأردني لإظهار كيفية توظيف النصوص الغائبة في النص الحاضر. وتبيان الأبعاد الفكرية والفنية والتقنية فيه. بغية قراءة النص الشعري قراءة تظهر جمالياته وتجلي النصوص الغائبة فيه وتبين جماليات توظيف النصوص.

ولا تترك هذه الورقة السمات التي تميز القصيدة المذكورة من أبعاد فنية وتقنية فيها وإظهار جماليات اللغة الشعرية المكثفة لإظهار دلالات النص والرمز والصور والموسيقى. وتعد هذه القصيدة أنموذجاً لكثير من النصوص الشعرية الأردنية، فهي دليل صادق عليها. وستعتمد هذه الورقة ما تنصح به القصيدة لاعتماد – ربما- أكثر من منهج معاصر في تحليلها وأزعم أن المنهج الأسلوب سيكون أساسياً في ذلك.

المقدمة

(١) القصيدة (الدليل)

تخرجُ الروحُ من طيها نحو أرضٍ

هي الروحُ والطينُ

والشمسُ في شرفات الأصيلِ

ظلُّها شجرٌ فارغٌ يستغيثُ

(١) نصر الله، إبراهيم، ديوان باسم الأم والابن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٩م.

وخطوتُها مهرةٌ تتفلّتُ

من كبوةٍ ... وهلالٍ قتيلٍ

... ..

صحراءُ

... ..

كانت بحارُ الرمالِ إلى الشرقِ منقوعةً بالسرابِ

إلى الغربِ ذائبةً في الرياحِ

بحثنا عن النجمِ

لكنه راحَ يسألنا شاحباً عن سبيلِ

... ..

سبعةٌ ... وثلاثُ نساءٍ وطفلٌ

ولا شيء في اليدِ إلا القليلُ

قال: من ههنا ...

فمشينا على هديهِ

قال: جُعْتُ ...

بسطننا لهُ زادنا فاستراحَ

وكنا هنالك من حوله غابةً من نخيلٍ

... ..

تخبرُ الريحُ أنجمها في الظهيرةِ

والأرضُ من تحتنا تترمّدُ

والشمسُ من فوقنا تتقلبُ في نارها

واللهيبُ نِصالٌ خرافيةٌ

جمرها معدنٌ ذائبٌ في الصَّلِيلِ

... ..

سنةٌ أورقَ العشبُ في لحمنا

... انطفأ العشبُ

أينعَ حُلْمٌ ...

وظلَّ صهيلُ

ولا حجرًا مهملاً كي نَقِيلُ

... ..

خذي قامتي واستريحي قليلاً

أنا طَلَلٌ في هوائِ يسيلُ

... ..

ولم يكُ فينا الذي يتهاوى

ويبكي لأنَّ الطريقَ طويلُ

... ..

كانَ يُنْشِدُ مشتعلًا في الظلام:

أنا من يُقَلِّبُ هذي البراري كراحتِهِ

ثمَ يمتدُّ للنجمِ يستلُّهُ من فضاءاته

يمسحُ الليلَ عن وجهه ويغني له

: يا جميلُ

... ..

وسرنا على هديهِ

قال: جعْتُ

اختَلَيْنَا بأرواحنا ...

فذبَحْنَا له واحداً

ستة ...

وثلاثُ نساءٍ ...

وطفلٍ ...

ويومٍ عويلٍ

ليلةٌ ... ليلتانِ

هو

قال: جعْتُ

ذبَحْنَا له امرأةً

قال: جعْتُ

وحَدَّقَ في في الطفلِ

: أَكَلُهُ قَبْلَ أَنْ يَفْسُدَ الطَّيْنُ فِيهِ وَيَكْبُرَ

طفلاً هزيلٍ

وسرنا على هديهِ

... ..

لم يكنْ قد تَبَقَّى سوى اثنينِ

قالَ سَأُبقِي عليكِ لتتبعيني

ولتَشْهَدَ أَنِّي وصلتُ

وأني اختتمتُ الرحيلَ ...

وسرّنا ...

ولكنه قال: جعتُ

استدارَ إلى جثتي هائجاً

عبرَ ظلي النحيلَ

... ..

هكذا

لم يصلْ أحدٌ آخرَ الأمرِ

غيرُ

الدليلُ.

المقدمة

من قبل التاريخ كان هناك حضور لمفاهيم ربما ترتبط ارتباطاً بعيداً لمفهوم التأثر والتأثير ولا أدل على ذلك من تأثر الرومان باليونان، إذ قام الأدب الروماني بمحاكاة للأدب اليوناني، فقد أُمهر الرومان بأدب اليونان بعد تعليمهم عليهم بالحضارة والثقافة فكانت المحاكاة التي تتخذ طابعين: طابعاً فلسفياً وآخر أدبياً محورياً أساسياً في جهود النقد والأدب عند أرسطو مثلاً. إذ حاكى الرومان اليونان وقلدوا أعمالهم الخالدة من خلال حركة التثاقف بينهما. "وتعد أقدم ظاهرة في تأثير الأدب في أدب آخر، وأعظمها نتاجاً في القديم ما أثر به الأدب اليوناني في الأدب الروماني، ففي عام ١٤٦ ق.م. انهزمت اليونان أمام روما، ولكنها ما لبثت أن جعلتها تابعة لها ثقافياً وأدبياً، وكثيراً ما يرد مؤرخو الفكر الإنساني أن روما مدينة لليونان في فلسفتها وفنها ونزعتها الإنسانية وأدبها كله. وفي هذا كله كانت محاكاة الرومانيين لأدباء اليونان وكتابتهم وفلسفتهم ملحوظة من مؤرخي الأدب والفكر"^(١).

وفي العصور الحديثة ظهر مفهوم المحاكاة مشابهاً لما جاء عليه في عصور ما قبل التاريخ إذ حاكى الأوروبيون الأعمال اليونانية والرومانية مقلدين حركة تلك الأعمال وفق بعد في مشابه لها فظهر ما يعرف باسم الكلاسيكية الجديدة، تلك القائمة على تقليد الأعمال الإبداعية الجميلة والراسخة في عصور قديمة.

ومفهوم المحاكاة هنا أصبح التأثر والكتابة من وحي التقاليد الأدبية القديمة بكل ما فيها وتقليدها والسير على نظامها.

ومفهوم التقليد والمحاكاة كان حاضراً أيضاً بالأدب العربي المعاصر إذ ظهرت مدرسة إحياء التراث مقلدة للأعمال الإبداعية القديمة وأحييتها وقلدتها بكل حذافيها وسارت على نظامها، فكانت عيون الشعر العربي القديم بيئة ثرة تلهم الشعراء في مدرسة الإحياء أو الكلاسيكية العربية^(٢).

(١) هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط ٣، د.ت، ص (٢٧).

(٢) انظر مثلاً الشنطي، محمد، في النقد الأدبي الحديث، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ١٩٩٩م، ص ص

وهذا التأثير والأخذ والتقليد للجهود القديمة سبقته حركة من المفاصل الأدبية المشابهة في تاريخ الأدب العربي من خلال قضية السرقات وتفصيلاتها في الجهد الأدبي العربي القديم وكذلك من خلال المحكاة البلاغية من مثل الاقتباس والتضمين وغيرها.

ويرى غير ناقد عربي أن مصطلح السرقات والمصطلحات النقدية الغربية منه مثل التضمين والاقتباس هي التناس حيث أجد كثيراً من النقاد يخلطون ما بين هذه المصطلحات النقدية والبلاغية من جانب وبين مفهوم التناس من جانب آخر، يقول - على سبيل المثال - باقر جاسم وهو يتحدث عن السرقات: "فالنقاد لاحظوا أن معاني بعض الشعراء تتكرر عند شعراء آخرين وإن بصورة مختلفة وذلك هو الوجه الوحيد الذي لاحظوه من وجوه التناس قد درسوه تحت باب السرقات الشعرية"^(١).

ويشير أيضاً عادل البياتي إلى المحور نفسه إذ يقول موسعاً من أفق السرقات إلى أفق البلاغة: "التفت الدارسون إلى الظاهرة وأدرجوها في علم المعاني وإن كان بعضهم قد أشار إلى البيان والبديع، لكنهم ركزوا على ما وقع من التناس في الشعر العباسي... فوردت في كتبهم تحت باب السرقات الشعرية"^(٢).

وقد نجد تشابهاً بين التناس والسرقات أو التناس والبديع والبلاغة، غير أن تلك الأصناف من المصطلحات التراثية في النقد القديم والبلاغة العربية لم تدرس كيفية توظيف المادة السابقة باللاحقة من النواحي الفنية، أعني ارتباط المأخوذ أو المسروق بالنص كاملاً. ولم تكرر جهودها في دراسة الإشارة وتفاعلها بين النصوص بينما اكتفت بالإشارة إلى مواطن السرقة وتصنيفها ووضع المعايير والأسس البلاغية، مما حاد بها عن إغناء النص فنياً وجمالياً وحاد بالنقد عن وظيفته الإبداعية.

(١) محمد، باقر جاسم، التناس المفهوم والآفاق، مجلة الآداب، ٩٧٤، ١٩٩٠م، ص(٦٧).

(٢) البياتي، عادل جاسم، أبنية التنصيص الظاهرة والخفية في الشعر - قبل الإسلام - آداب المستنصرية، مج (٢٠-٢١)، ١٩٩١م، ص(٤٤)، وانظر أيضاً السعدني، صلاح، التناس الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩٩م، ص(٨١-٨٢)، وجهاد، كاظم، أدونيس منتحلاً دراسة في الاستعواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، طبعة جديدة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٢٥، وعبد المطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٥م، ص(١٣٨)، وغيرها الكثير.

ولأن الحياة مستمرة بالتطور والتحول من حال إلى أخرى، ولأن النقد والأدب يعد حلقة في سلسلة مناحي الحياة، فقد دخل الأدب والنقد في علوم إنسانية متنوعة يرتقي أو ينخفض وفق حركة الثقافة والفكر والحياة كاملة، إذ تحولت المحاكاة وربما السرقات والاقتباس والتضمين إلى مفهوم نقدي معاصر له علاقة بتلك المصطلحات بطرف ما لكنه يختلف بكيونته وطرائق توظيفه في النصوص الأدبية بطريقة أخرى وهو مصطلح التناس.

التناس المفهوم.

ربما سيطرت مفاهيم نظرية البنيوية على رقعة زمنية ومكانية وفكرية واسعة في الثقافة العالمية وكذلك النقد، فقد جعلت بنية النص هي الأساس في تحديد الأعمال الإبداعية، فأصبح للنص سلطة مغلقة تسيطر على المؤلف والمتلقي، إذ إن البنية (النظام) قائم بذاته مستغنى عن تعالق خارجه.

وربما جاء مفهوم التناس ردة فعل على هذا المحور النقدي المغاص البنيوية، إذ يرجع التناس النص إلى نصوص خارجه أو إلى نصوص مراجع تعد هي الأساسية في بنائه.

ويسند غير باحب مصطلح التناس إلى الناقدة جوليا كريستيفا وإن كان سبقها - ربما - في مفهوم التناس ميخائيل باختين، إلا أن المصطلح التصق بها "لم يستعمل باختين مصطلح التناس ولكنه أسس له نظرياً في كتاباته، وخاصة في كتابه "شعرية دوستوفسكي" وتكلم عن مصطلح آخر هو "الحوارية" وهو ما ستقوم (كريستيفا) بالتقاطه وتطويره وإعطائه اسماً جديداً هو التناس"^(١).

وتشير (كريستيفا) في غير موضع إلى مفهوم التناس وعلاقاته، فهو توصيف لولادة النص عندها، إذ تقول: "وإذا كان أسلوب الحوار بين النصوص هو لدى (لوتريامون) يندمج كل الاندماج بالنص الشعري إلى درجة يغدو معها المجال الضروري لولادة معنى النص، فإنه ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي. أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية، فإننا نستطيع القول بدون مبالغة بأنه قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفسي الآن عبر هدم النصوص

(١) جانيت، جبرار، من التناس إلى الأطراس، ترجمة المختار حسني، علامات، ج ٥، م ١٩٩٧، ص (١٦٧ - ١٦٨).

الأخرى للفضاء المتداخل نصياً... علماً بأن النص الشعري ينتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص بآخر^(١).

وتقوم تقنية التناص عندها على خلق نص يقوم على مدلولات خطابية متباينة التاريخ لا يمكن قراءة نص فيها معزولاً عن غيره من النصوص ويعلق أكثر من ناقد مفسراً ما جاء عندها^(٢).

وتفصل كريستيفا العلائق ما بين النصوص الغائبة/ المراجع والنص الحاضر فتجعله في أنماط متنوعة فتشير إلى أنماط ثلاثة: وهو ما دعت علاقته بالنفي الكلي، وفيه يكون المقطع الدخيل (النص المرجع) منفياً كلية ومعنى النص المرجعي مقلوب. والثاني وسمته بالنص المتوازي حيث يظل المعنيين للنص المرجع والنص الحاضر هو نفسه، أما الثالث فوسمته بالنفي الجزئي؛ حيث يكون جزءاً واحداً من النص المرجع منفياً.

ولا يتوقف مفهوم التناص ما بين النصوص المراجع والنص الحاضر على النصوص الأدبية فحسب بل إن أي نص يداخل نصاً آخر يعد من مفهوم التناص فيمكن أن يكون النص المرجع نصاً تاريخياً أو ذاكرة للمكان أو أسطورة أو شخصية أو قناعاً لشخصية تاريخية أو معاصرة أو مثل أو أي إشارة إنسانية لها لفظ ومعنى، لذلك فإن مفهوم التناص لا يعني بالضرورة دخول نص أدبي مع نص آخر، بل إن مفهوم التناص أشمل من ذلك وبذلك فإنه يتعدى المفهوم النقدي العربي وكذلك البلاغة العربية فإن قلت بأن السرقات والاقتباس... هي من مفهوم التناص أو موازية له، فإن التناص أرحب في توظيفه غير الشعري في الشعر والأدب، بل إنه يجعل غير الشعري شعرياً وغير الأدبي أدبياً، فالتناص إذاً ظاهرة شاملة تقريباً، تتخلل كل الحديث البشري، وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل كل ما له فكر ومعنى^(٣).

وهناك طرائق متنوعة لرسم العلاقة بين النصوص والمراجع والنص الحاضر تبدأ ربما بما هو ظاهر من حالات الاقتباس والتضمين... وتنتهي بعلاقات إشارية ما بين النص الغائب والنص الحاضر، فلا تظهر العلاقات إلا وفق قراءات معمقة للنص والإحالات، وبذلك يظهر التناص وفق

(١) كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فؤاد الزاهي، ط ١، دار توبقال، المغرب، ١٩٩١م، ص (٧٩).

(٢) انظر مثلاً، سومفيل، ليون، التناصية، ت وائل بركات، علامات، ج ٢١، ط ١٩٩٦م، ص (٢٣٦). ودوبيازي، مايك بيير، نظرية النصية، ت الروحوتي عبد الرحمن وزملاته، علامات، ج ٢١، ط ١٩٩٦م، ص (٣١٠).

(٣) باختين، ميخائيل، قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ت جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط ١، الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦م، ص (٥٩).

حضور تأويلي وغامض مما يعزز مفهوم شعرية اللغة ويمنح النص بعداً عميقاً حيث يتشكل من خلال تقنيات فنية متنوعة في كيفية توظيف النصوص وتداخلها.

التناص وقصيدة (الدليل).

تبدأ افتتاحية قصيدة "الدليل" في حضور صوفي خاص، إذ ترتبط لغة النص ببعد صوفي له عمق في نظرية محورية في الفكر الصوفي، إذ تحيل رموز النص وإحالاته الترميزية إلى نص غائب قوامه الحلول والاتحاد^(١).

فالتناص في هذه الإشارات (النخيل والصحراء والهلل...) تحيل إلى نصوص غائبة لا تشبه النص المرجع للصوفية ولكن الشاعر يعتمد الثقافة الجمعية عند المتلقي، إذ يرمز الهلال إلى دلالة مثلاً غير محددة وكذلك الصحراء والنخيل والمهرة، فكل الطاقة الإيحائية التي لها خلفية ثقافية لا تحيل إلى مرجع بعينه.

يوظف النص على صورة الصحراء (ربما العربية) ليظهر أزمة الإنسان وأزمة الأرض وكأنه بذلك يقارب من الواقع العربي الإسلامي الواقع المأزوم على مستوى الأرض وعلى مستوى الإنسان، والنص التالي يتكى أيضاً على نص مرجعي.

كانت بحارُ الرمالِ إلى الشرقِ منقوعةً بالسرابِ

إلى الغربِ ذائبةً في الرياحِ

بحثنا عن النجمِ

^(١) يشير غير كتاب إلى مفهوم الحلول والاتحاد لكنني سأنقل قول الحلاج: "من هذب نفسه في الطاعة، وصبر على اللذات والشهوات، ارتقى إلى مقام المقربين، ثم ما زال يصفو ويرتقي في درجات المصافاة حتى يصفو عن البشرية، فإذا لم يبق فيه من البشرية حظ، حل فيه روح الإله الذي حل في عيسى بن مريم، ولم يرد حينئذٍ شيئاً إلا كان كما أراد وكان جميع فعله فعل الله".

انظر مثلاً آل سعود، سارة بنت عبد المحسن، نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام، دار المنارة للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، ط ١، ١٩٩١م، ص (٢٦-٢٧)، وانظر أيضاً لفهم هذه النظرية كتاب أمين عودة، تأويل الشعر فلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، ط ١، ٢٠٠٨م، ص (٥٢-٣) وغيرهما الكثير.

لكنه راح يسألنا شاحباً عن سبيل^(١)

إن المكان (الصحراء) متاهة لا تبان ملامح الاتجاهات فيها فهي تشكل مكاناً هلامياً يشعر بالضيق، فالرمال بحار وهي لا تظهر الملامح، فهي منقوعة بالسراب وذائبة في الرياح. وذوبانها بالرياح. وذوبانها بالرياح يلمحان في عدم تحديد الاتجاه فلو كانت ريحاً لبان اتجاهها، وعلى ذلك فقد أخرجت اللغة كلمة (الرياح) وهي إيجابية في التراث^(٢)، من دلالتها الإيجابية إلى حقل دلالي مضاد، وذلك من أجل تعميق حس المأساة للإنسان والمكان، وعلى ذلك فقد وظفت الآية القرآنية^(٣)، على الضد مما جاءت عليه في الأثر، وهو أن يكون الاستدلال بالنجم للخروج عن المتاهة، فالتناص هنا تناص مقلوب من أجل أن يحافظ على البعد النفسي للنص ويتلاءم مع إشكالية النص.

إن الشاعر ينطق بلسان الجمع ليشير إلى مفهوم أزمة الإنسان (العربي) وبمعنى أن الأزمة ليست ذاتية وإنما هي أزمة جماعية والمقطع الثاني يظهر هذا الحضور العددي:

سبعة ... وثلاث نساء وطفلٌ

ولا شيء في اليد إلا القليل

قال: من ههنا ...

فمشينا على هديه

قال: جُئْتُ ...

بسطناً له زادنا فاستراح

وكنا هنالك من حوله غابةً من نخيل.

بمعنى أن النخل أو النخيل فيه إشارة إلى الولادة والحياة. وعلى ذلك فإن الشاعر ما زال حاضراً بإشاراته إلى الفكر الجمعي أو الثقافة الجمعية.

(١) الديوان، ص ١٧٥.

(٢) سورة الحجر، آية (٢٢)، "وأرسلنا الرياح لواقح فأنزلنا من السماء ماءً فأسقيناكموه"، وانظر أيضاً، البقرة، آية (١٦٤)، والأعراف، آية (٥٧) ... إلخ.

(٣) سورة النحل، آية (١٦)، "... وبالنجم هم يهتدون"، وانظر الأنعام، آية (٧٩).

الفقرة السابقة محورها أزمة الإنسان في البذل وفي حضور الضياع بالصحراء، أما الفقرة اللاحقة فتبين أزمته وأزمة الأرض معاً.

تخبُّ الرِّيحُ أنجمَها في الظهيرة

والأرضُ من تحتنا تترَمَّدُ

والشمسُ من فوقنا تَتَقَلَّبُ في نارها

واللهيبُ نِصالٍ خرافيةً

جمرها معدنٌ ذائبٌ في الصَّلِيلِ

... ..

سنةٌ أورقَ العشبُ في لحمننا

... انطفأ العشبُ

أينعَ حُلْمٌ ...

وظلَّ صهيلُ

ولا حجراً مهملاً كي نَقِيلُ

... ..

خذي قامتي واستريحي قليلاً

أنا طَلَلُ في هوائٍ يسيلُ

... ..

ولم يكُ فينا الذي يتهاوى

ويبكي لأنَّ الطريقَ طويلٌ^(١).

(١) الديوان، ص(١٧٥ - ١٧٧).

إن للأرقام وفق البعد السيميائي دلالات واضحة تتجه في إثارة نصوص غائبة أيضاً فالسبعة حاضرة في غير نص تراثي وهي دليل على الاكتمال في الكثرة فهي حاضرة في أيام الأسبوع والسبع المثاني والطواف والسموات ... إلخ، غير أن هذا الرقم ورقم (٧٠) يأتي في كثير من المرات دليلاً على اكتمال الكثرة. وهنا أيضاً ربما يدل على ذلك. إن الشاعر من خلال يوضب على إحالات وفق الثقافة الجمعية وخاصة الثقافة العربية الإسلامية. ويأتي الرقم ثلاثة ليشير إلى مفهوم الجمع والطفل للتفرد. وبعد جمع الأرقام (أحد عشر) إثارة لنص غائب أيضاً وهو الرقم الذي يومئ في سورة يوسف إلى عدد إخوة يوسف عليه السلام غير أن هذا المجتمع (الأحد عشر) يختلف بطبعه المتعاون عن إخوة يوسف الذي جاء في السرد القرآني يكن العداوة ويتفق على القتل والجريمة.

(الأحد عشر) عند نصر الله فقراء يؤكدون معنى العوز ويثيرون مفهوم أزمة الإنسان غير أنهم يبذلون ما لديهم للخروج من أزمته الأرض فيضحون بالقليل الذي لديهم من أجل الخروج من الأرض المتناهية.

يظهر صوت الدليل الذي لديه قدرة على إخراجهم من الأزمة للمرة الأولى في أنه يحدد اتجاه الأمكنة بالإشارة إلى قوله "من ههنا" ويسيرون على (هديه) وكلمة (هدي) لها دلالة إيجابية غير أن الدليل لا يسير بالركب إلا إذا بذلوا له زادهم ثم وقفوا يظللونه كمثّل الغابة من النخيل. مما يثير نصاً غائباً أيضاً الإشارة إلى غابة النخيل، لأن النخيل فيه إشارات دينية متنوعة وكثيرة ومنها في قوله "وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً..."^(١).

إن أزمة الإنسان ترتسم في حضوره في مكان قلق بل مكان محترق تماماً ولعل النص في قوله "تخبز... في الصليل" يشير إلى ذلك إذ إن النص يثير مفهوماً لنص غائب وهو الأحاديث النبوية الشريفة التي تصف يوم القيامة وحرها، وكذلك النصوص القرآنية الكريمة، وكأن الأرض الأزمة تشبه جهنم. والنص الحاضر هنا يومئ إلى ثقافة جمعية وهو الصور المرتبطة بذاكرة المتلقي ليوم القيامة أو وصف جهنم وخاصة الاحتراق واللهيب.

وعلى ذلك فإن مفهوم الخبز في قوله "تخبز الريح أنجمها في الظهيرة" هو مفهوم سلمي لما يثير من حسٍ بالحريق ولذلك فإن مفهوم (الخبز المقدس) في سياق الصورة غير حاضر بل إن الإشارة في الصورة الجزئية السابقة في إظهار معاني الاحتراق، وذلك من خلال حضور الصورة بيئة حوارية كلها قائمة في معنى الاحتراق والعذاب فالأنجم / الشمس، والظهيرة فترة عالية الحرارة تومئ إلى

(١) سورة مريم، الآية (١٩).

ذلك. ولعل قوله "الريح" التي ترتبط بكثير من النصوص التراثية بالعذاب لعلها تؤكد المعنى السليبي للخبز.

بل إن الصور الجزئية الأخرى في الصورة الكلية والمعجم اللفظي الذي يختاره الشاعر لرسمها تؤكد معنى العذاب بالنار والاحتراق وكأن النص مغلياً كلما زعمت يتكى على أرض جهنم: فالأرض تترمد والشمس تتقلب في نارها واللهيب... إلخ.

إن المعجم اللفظي وفق مفهوم الاختيار الأسلوبي يؤكد دلالة حضور النار وجهنم مما يعزز مفهوم أزمة الإنسان على هذه الأرض، وكيف لا والأرض من بداية النص قائمة في أزمة وعلى الأزمة. والجدير بالذكر أن النص قائم في أفعال مضارعة دالة على استمرار الحالة لأن الفعل المضارع يؤكد استمرار الحدث بالزمن وأن باقي الجمل في الصور السابقة اسمية مما يدل على ثبات الحالة حالة الاحتراق الأزمة.

غير أن الخروج من أزمة الأرض وأزمة الإنسان لا يكون إلا بالصليل (صوت السيوف) أي كأن النص يشير إلى أن على الإنسان إن أراد أن يخرج من أزمة الأرض وأزمة الإنسان أن يجاهد ويقاوم فقوله "جمرها معدن ذائب في الصليل" إشارة إلى ذلك أي أن المعدن يذوب ولا يقتل بالمقاومة بصوت السيوف.

ومما يدل على ذلك أنهم قد تعافوا من بعد ذلك فقوله "سنة أورك العشب في لحمنا" دليل على ذلك وكأن من بعد المقاومة (الصليل) كانت الصورة المضادة لمعنى المعاناة والاحتراق، فقد تعافوا وامتلاً لحمهم عشباً، وقوله "أورك العشب" إشارة إلى الأسطورة الزراعية (تموز وعشتار) لأنه عبر بصورة خصب زراعي عن مفهوم الحياة والمعاودة.

غير أن مفهوم المعاودة لا يمكث كثيراً بل يتحول إلى فكرة فقط فيموت العشب (انطفأ العشب)، ويبقى الحلم أو الفكرة من المقاومة (الصليل) فتعود الأزمة من جديد.

وقوله (ولا حجراً مهماً كي نقيل) إشارة إلى أزمة الصحراء وأزمة الاحتراق، لكن التوضيحية تبقى قائمة إذ يضحي الإنسان من أجل الأرض وقوله مخاطباً الأرض دليل على ذلك "خذي قامتي واستريحي قليلاً/ أنا طلل في هواك يسيل".

إن الصوت المفرد أو الضمير المتكلم لا يعني فردية الحالة إذ يعمم الصوت في المقطع التالي:

ولم يكن فينا الذي يتهاوى / ويبكي لأن الطريق طويل

فالنص هنا جاء على الجميع وقبل ذلك كان الحضور جمعياً في العدد أحد عشر ويبدو أن الشاعر ينفي صفة الضعف عند المقاومين أو عند محبي الأرض إذ يوظف نصاً غائباً من الشعر الجاهلي في قصيدة امرئ القيس^(١)، إذ ينقل الحالة الإيجابية في التضاد مع النص المرجع تماماً كما فعل في النص الديني وبالتحديد في العدد أحد عشر الذي بنا فكرته على الضد مما هي عليه في النص القرآني.

إن الشاعر يوظف المورث في غير حالة في فعل التناص وذلك وفق التدفق الدلالي الكلية للنص.

يظهر الدليل من جديد في أنه قادر على إخراج الإنسان من الأرض المتناهة أو الأرض الأزمة، غير أنه يحضر في تراتبية مستمرة، في أنه لا يقودهم من أزمته إلى خارجها إلا بالتضحية يقول الشاعر بعد مشهد دال على قدرة الدليل على إخراجهم من الأزمة:

وسرنا على هديه

قال: جعتُ

اختَلَيْتَنَا بأرواحنا ...

فذبَحْنَا له واحداً

ستة ...

وثلاثُ نساءٍ ...

وطفلٌ ...

ويومٌ عويلٌ

(١)

يقول امرؤ القيس وهو ذاهب إلى قيص يستنجد به، والطريق إليه بعيد، قال في حق صاحبه:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دون وأيقن أننا لاحقان بقيصراً

فقلت له: لا تبك عينك إنما نحاول مكللاً أو غوث فنعثرنا

عبد الشافي، مصطفى، ديوان امرئ القيس، ط ٥، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤م، ص (٦٤).

إن النص ينقل الإنسان (العربي) من أزمة إلى أخرى ومن متاهة الأرض إلى متاهة أخرى، ويبدو أن الدليل يشكل أزمة واضحة فهو لا يساعدهم إلا إذا بذلوا الأرواح لأجله أو لأجل الخروج، ويبدأ الإنسان بالتضحية الأولى بما يملك (وهو القليل) والآن يبدأ التضحية بالدم (فدبحنا له واحداً) والتضحية هنا تومئ إلى نصوص خاصة بالتضحية بالبشر وربما ذلك قبل الديانات، وهو يعيد ربما في الذاكرة الجمعية إبراهيم وإسماعيل والذبح إذ لا يثير النص الحاضر هذه القصة القرآنية بالتحديد إلا أنه يمكن أن يومئ إليها، والتضحية في النص الحاضر هنا طوعية (اختلينا بأرواحنا) وبذلك تكون التضحية طوعية وحرية وقبول ومما يدل على ذلك أيضاً قول (فدبحنا) الفاء هنا تفيد الإسراع في اتخاذ الحدث. والذبح يختلف عن القتل فالذبح إشارة إلى مفهوم القرban البدائي. غير أن التضحية فيها ألم فكان يوم عويل.

ويستمر السرد والحوار في إظهار هذا الجانب، وهو جانب مؤلم يضحي المجتمع كاملاً في نهايته:

ليلةٌ ... ليلتانِ

هوى

قال: جعتُ

دبحنا له امرأةً

قال: جعتُ

وحدَّقَ في في الطفلِ

: أَكُلُّهُ قَبْلَ أَنْ يَفْسُدَ الطَّيْنُ فِيهِ وَيَكْبُرَ

طفلاً هزيلَ

وسرنا على هذيه

إذاً هذا المجتمع (الأحد عشر) يضحي في كل ما لديه للوصول إلى مبتغاه بوساطة التضحية بكل أفرادها، الرجال والنساء والأطفال، إذاً فالتضحية تشكل محوراً مهماً وأساسياً في هذا النص وكأن الدلالة العامة للنص قائمة على حضور الأزمة التي لا يمكن أن تنتهي إلا بالمقاومة والتضحية بالدم.

وينتهي النص وتبقى فكرة المقاومة الأساسية فيه وكأن الدليل يشكل هذه الفكرة، فكرة المقاومة التي تأكل الإنسان. يموت الإنسان وتبقى الفكر أو الحلم هو الأساس.

هكذا

لم يصل أحد آخر الأمر

غير

الدليل.

الخاتمة

لقد حضر التناس مع البعد الديني لأنه يتعالق مع نصوص قرآنية كثيرة فهو يتكئ برمته تقريباً عليه وهناك حضور للأحاديث والفكر الصوفي أيضاً.

كما حضر التناس في التراث العربي الإسلامي بشكل واضح، حيث لم يرتكز على التراث الإنساني أو الثقافة العالمية، ولعل ذلك يشكل نمط تفكير الشاعر وربما التزامه بالتراث العربي الإسلامي.

لقد ظهر التناس في غير شكل؛ في اعتماده على الثقافة الجمعية للمتلقي وهي ثقافة متخصصة لها حضور ديني عربي، كما ظهر في تقنيات متنوعة في توظيف النصوص مشابهة للتراث مرة ومضادة له تقنياً مرة ثانية أو محور فيها في مرات أخرى.

إن التناس يغني النص فكرياً وتقنياً ويعزز مفهوم شعرية النص ويعمق من دلالات اللغة وإحياءاتها.

إن النص يتجاوز مفهوم الشعرية في كينونة الشعر بوصفه نصاً شعرياً إلى أجناس متنوعة وخاصة السرد والقص.

إن العنوان (الدليل) وهو الرمز يجعله يمتد على رقعة النص الشعري وهو يعزز مفهوم القراءات المتنوعة وهو قائم بذلك في التلقي، فالعنوان (الرمز) يعد رمزاً منزلقاً حيث يمكن قراءته بشكل إيجابي كما يمكن قراءة الرمز بشكل سلبي، وعلى ذلك فإن النص بيئة مناسبة للقراءات التأويلية.

الحذف وبلاغته عند الوزير جنيد الشاعر النيجيري: (المسند إليه نموذجاً)

عمر موسى غُدم

طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي الإسلامي والعلوم الإنسانية،
الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا

ملخص البحث

يتناول هذا البحث الموسوم بـ(الحذف وبلاغته عند الوزير جنيد الشاعر النيجيري: المسند إليه نموذجاً)، ومضات من نور الثقافة العربية التي حازها الوزير، والتي تُكتشف ظواهرها في ديوانه من حيث استعماله الأساليب البليغة والتي تتضمن بلاغة حذف المسند إليه وأماكنه، وما يحسن منها وما يرجح حسب ما تقتضيه الأماكن والمواقف التي أشار إليها فطاحل البلاغيين في بحوثهم، وتُظهر هذه الدراسة براعة الشاعر الوزير جنيد في فني الأدب والبلاغة، وتركز هذه الدراسة على حذف المسند إليه فقط ولا يتطرق لغيره من الفنون البلاغية التي تدخل تحت علم المعاني؛ وتقوم الدراسة أيضاً بوضع نماذج من شعره فيها حذف المسند إليه، ومن ثم تقوم بتحليلها تحليلًا بلاغيًا، وتشمل الدراسة أربعة مباحث،

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العلمين الذي يَمْخُو مَا يَشَاءُ وَيُثَبِّتُ وَعِنْدَهُ أُمُّ الْكِتَابِ^١، والصلاة والسلام تدمان على خير مرسل رحمة للعلمين، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد؛ يسرني تقديم هذه الوريقات إلى حضرة أساتذتي الكرام، ناظمي هذا المؤتمر المبارك، وإلى أعزائي المدرسين، والطلاب، والقراء، وأطلب بها استبانة المشاركة في هذا المؤتمر الدولي المبارك في هذه الجامعة الإسلامية، القائمة بإحياء التراث العربي الإسلامي منذ تأسيسها، ولا تزال تؤدي هذا الواجب - بإذن الله - إلى أن يرث الله الأرض وما فيها.

يتناول هذا البحث الموسوم بـ(الحذف وبلاغته عند الوزير جنيد الشاعر النيجيري: المسند إليه نموذجاً)، ومضات من نور الثقافة العربية التي حازها الوزير، والتي تُكتشف ظواهرها في

^١ انظر: سورة الرعد، الآية ٣٩.

ديوانه من حيث استعماله الأساليب البليغة، والتي تتضمن بلاغة الحذف في المسند إليه، ويقوم الباحث بذكر أماكنه، ودواعيه، وما يحسن منها وما يرجح حسب ما تقتضيه الأماكن والمواقف التي أشار إليها فطاحل البلاغيين في بحوثهم، وتُظهر خلال هذه الدراسة براعة الوزير جنيد في فني الأدب والبلاغة. وتقوم هذه الدراسة أيضاً بوضع نماذج من شعره فيها حذف المسند إليه، ومن ثم تقوم بتحليلها تحليلًا بلاغيًا مع الاستدلال بالنصوص الأخرى، وتشمل الدراسة أربعة مباحث، وهي كالآتي:

المبحث الأول: نبذة عن حياة الوزير وشاعريته، وأنه شاعر مطبوع لا متكلف، ويشمل الإشارات الوضائية على وراثته للتراث العلمي، والقريض الشعري، مما أهله على أن يكون من كبار شعراء العربية في نيجيريا خاصة، وغرب إفريقيا عامة.

المبحث الثاني: الكلام عن الحذف ومزاياه في التراث البلاغي، ويضمن شروط الحذف، وأضرابه، وأقسامه، كحذف جزء من الكلمة أو ما ينزل منزلة جزئها، كحرف أو حرفين مما تبني به الكلمة. وحذف جزء من الجملة، ويمثله حذف المسند إليه، وحذف جملة كاملة استغناءً بما يدل عليها، وحذف أكثر من جملة استغناءً بما يدل على المحذوف من القرينة.

المبحث الثالث: حذف المسند إليه حين يكون مبتدأ، ويحتوي هذا البحث على ذكر نماذج من الأحوال الداعية إلى حذف المسند إليه إذا كان مبتدأ.

المبحث الرابع: حذف المسند إليه إذا كان فاعلاً، ويشمل ذكر بعض الصور من الأحوال والأسباب الداعية إلى ذلك الحذف، وتطبيقه في ديوان الوزير جنيد.

وفي الختام أسأل الله تبارك وتعالى أن يوفق هذا المؤتمر وناظميه بالنجاح، ويجعله مؤتمراً مستمراً كل عام، يدوم كما تدوم هذه الجامعة الإسلامية، ويكتب أجره في ميزان حسنات ناظميه، ويجزيهم الله خير جزائه، الحمد لله رب العلمين.

المبحث الأول: نبذة عن حياة الوزير وشاعريته.

أراد الباحث هنا أن يعرض نبذة عن هذه الشخصية المحترمة على صعيد الدولة النيجيرية والعالم الإسلامي وغيره، ويرى من باب أولى أن يقف على بطاقته الذاتية، ويقوم بعرض شيء عن حياته العلمية، وما أنيط به من الفضائل كعنصر من عناصر المجتمع النيجيري.

أولاً: التعريف به

هو الأديب المتصوّف السني، الوزير جنيد بن الوزير محمد البخاري بن أحمد بن الوزير غِطَاطُوا بن أبي بكر الملقَّب بـ(لَيْم) LEMA بن عمر بن أحمد، وينتهي نسبه إلى موسى جُكُلُ (JUKULLO) من حيث اجتمع مع الشيخ عثمان بن فودي (المؤسس للدولة التي استوزرتهم) في منزلة الجد الثاني عشر.

وأما الوزير جنيد نفسه (قيد البحث) يجتمع مع الشيخ عثمان من جهتين، الأولى هي ما يروى أن كون غطاط زوجاً "لنانا أسماء" بنت الشيخ عثمان بن فودي فولدت له بكر أولاده أحمد جد الوزير جنيد؛ وأما الجهة الثانية فهي جهة محمد البخاري (أمير تمبول) ابن الشيخ عثمان بن فودي أيضاً^٢، إذ محمد البخاري هذا؛ هو الوالد لعائشة التي تزوجت بأحمد بن غطاطو فولدت الوزير محمد البخاري والد الوزير جنيد.^٣

مولده ونشأته: ولد الوزير جنيد يوم الثلاثاء في شهر شَوَّال ١٣٢٦هـ - الموافق عام ١٩٠٦م، بدار جده "غطاطو" وبِجَي غطاطاوا، في مدينة صكتو، وتوفي والده سنة ١٩١٠م، وهو في الرابعة من عمره، فرباه عمه الوزير محمد سمبو بن أحمد، فأخوه الوزير عبد القادر بن الوزير محمد البخاري بعد أن نَجَّى عمه من الوزارة سنة ١٩١٢م، وكان مولد الوزير جنيد بثلاث سنوات بعد الاحتلال البريطاني للدولة التي كان أبوه وزيراً لها حين انتشر المستعمرون في ربوع الدولة وأخذوا ممتلكاتها، وكلما تعزَّز به من العز والمجد والفخر واستعمروا أهلها وقتلوا كثيراً من رؤسائها وصدق الله تعالى القائل: (إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ).^٥ وقد ترك هذا الحدث تأثيراً ظاهراً في حياة الوزير جنيد مما جعله أن قرض قصيدة لثناء تلك الدولة رثاءً مشوباً بالهجاء للمستعمرين، ويقول في مطلعها: ^٦

^١ (تَمْبُولُ) من البلاد ذات الأهمية في ولاية صكتو، وتقع في الشمال الغربي على بعد مائة كيلو متر من مدينة صكتو.
^٢ انظر: التكنية، محمد المبارك. الأبعاد الفنية في أشعار الوزير جنيد العربية، زاريا: (رسالة ماجستير، جامعة أحمد بلوا ١٩٨١م)، ص ١.
^٣ انظر: أغاكا، عبد الباقي شعيب، أدب الصحوة والاستقلال لدى الوزير جنيد، ساي: (مقالة: الجامعة الإسلامية بالنيجر، ١٩٩٨م) ص ١.
^٤ انظر: التكنية محمد المبارك، الأبعاد الفنية، ص ١. وراجع: إبراهيم جنيد، راجع: إبراهيم جنيد صكتو، حياة وزير صكتو الحاج الدكتور جنيد. 8، ZARIA, GASKIYA COOPERATION LTD, THE FIRST EDITION, 1993, PAGE 8.
^٥ سورة النمل، الآية ٣٤.
^٦ راجع: ديوان قصائد الوزير وزير جنيد، مكتبة خاصة لإبراهيم جنيد، مخطوط، ص ٤٤.

ظعن الذين عهدت في ذا الناد	ماذا وقوفك في الطلول تناد
وعلام تبكي من بكاء حمامة	في أيكة تشدو على الترداد
والدمع يجري فوق نحرك سائلا	كلماء يجري في مسيل الواد
ذهبوا وغير رسم دارهم البلا ال	مردى وطول تهجر وبعاد

هكذا استمرّ الوزير بهذه الصيغة يذكر المواقع والمواقف، إلى أن تصور اللقاء مع الحامة وأخذ يلقي لها بعض الأسئلة ليكشف عن حقيق الأمر الواقع وقال:

فسألت ما خلق الذين تخلفو؟ قالت ذوو فُحْشٍ ذوو أحقاد
لا تكذب ببني يا حمامة أكشفي! قالت ذوو حسد ذوو إفساد

تعلمه وشيوخه: كان سكان شمال نيجيريا يكرهون أشد الكراهية إرسال أبنائهم إلى المدارس الحكومية في أيام الاستعمار البريطاني، وحتى الرؤساء أنفسهم لا يرسلون إلى هذه المدارس إلا أبناء الجوّاري على كره منهم، ذلك لأن المستعمرين تركوا عملية التعليم في أيدي المبشرين بعد الاحتلال فخاف المسلمون أن يكون ذلك حيلة لتنصر أبنائهم من جانب، والجانب الثاني: كونهم يعتبرون بثقافتهم العربية الموروثة من أجدادهم، والتي وسعت دينهم ودولتهم ولا يرون دليلاً مبرراً لتركيها والأخذ بثقافة أجنبية أخرى كان المستعمرون والمبشرون يحملونها من جانب آخر.

أنترك العربي السمع منطقه إلى دخیل من الألفاظ مغترب.^١
نطير باللفظ نستجديه من بلد ناء وأمثاله منا على كذب^١

^١ علي الجارم، الديوان الكامل للشاعر علي الجارم، (القاهرة: دار الشرفاوي، ط٢٠٠١، ص٣٣٢).

ثم إنه لم يصل إليهم نظام المدارس العربية الإسلامية الحديثة، لذا لم يدخل الوزير جنيد المدرسة الابتدائية الاستعمارية، ولا المدرسة النظامية العربية الحديثة مما جعله يسلك النظام التعليم التقليدي في المدارس الأهلية، ويأخذ بالمنهج الذي كان سائداً في ذلك الوقت.

لما دخل السادسة من عمره - حسب التقاليد الموروثة لدى شعبه - أرسل إلى الإمام عبد القادر بن أبي بكر- إمام مسجد أمير المؤمنين محمد بلو- ليعلمه القرآن، وقد أشار كثير من المصادر والمراجع إلى أنه واصل دراسته عنده، وعند كثيراً من علماء مدينة صكتوف في فنون شتى. ولكنّه لم يكتف بما أخذه منهم، بل لجأ إلى المطالعة الذاتية حتى كاد أن يحصي جميع ما كتبه علماء عصر الجهاد لدولة صكتو وما بعده، وناهيك معرفة بما أن كلاً من الشيخ عثمان بن فودي، وأخيه عبد الله، وابنه محمد بلو، ألفوا ما يقارب مائتي كتاب في مجالات شتى، فضلاً عن ما كتبه غيرهم، وقد اتبع الوزير جنيد آثارهم في التأليف، إذ له ما ينيف على ستين مؤلفاً في فنون شتى نثراً ونظماً، وهذا ما أهله بأن يكون منقطع القرنين في معرفة ما يمس تلك الدولة ورجالها في أيام حياته.

صفاته وأخلاقه: يقول أبو الطيب أحمد بن حسين المتنبي:^٢

إذا غامرت في شرف مروم فلا تقنع بما دون النجوم

وصف بعض الباحثين^٣ الوزير جنيد بأنه رجل عالي الهمة، وكان دائماً لا يرضى عن نفسه إلا المعالي من الأمور- وما ذكر عن حياته العلمية والاجتماعية كان تصديقاً لهذا المذكور- كان خفيف الروح متواضعاً، حلو الحديث، حاضر البديهة، فصيح اللسان، واسع الاطلاع، مولعاً بحب القراءة والتأليف ونظم الأشعار، موثق الحجة، شديد الورع، واسع الصدر، بارعاً في العلوم والفنون الإسلامية والثقافة العربية، محباً للعدل والعدالة، مكثراً لزيارة الأولياء والصالحين، مكرماً للزائرين له، وكان - رحمه الله - مشغولاً بحب أخبار الأولياء والصالحين، وكان متمسكاً جداً

^١ نفس الديوان، ص ٣٣٣.

^٢ ناصف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، شرح تقديم: الدكتور ياسين الأيوبي، (بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٩٥م)، ج ١، ص ٣٩٦.

^٣ انظر: عتيق بلاري، مساهمة الدكتور وزير جنيد في نشر الثقافة العربية، ساي: (مقالة: حوليات الجامعة الإسلامية بالنيجر، ١٩٩٧م)، ص ١٠٣.

بأوراده بحيث لا تفوته أوراده اللازمة التي هي عبارة عن قراءة جزء من القرآن الكريم، وجزء من دلائل الخيرات، وأوراد الطريقة القادرية، وأوراده الاختيارية، ولازم على ذلك حتى بعد ما كف بصره، كان يكلف واحداً من طلابه أن يقرأ له وهو يستمع بحضور تام في صباح كل يوم قبل خروجه إلى مجلسه، ولم يكن فظاً ولا غليظ القلب، يجالس أصحابه في حالاتهم، يتكلم بكلامهم ويضحك بضحكهم، وهو في كل حالاته يريهم ويهديهم إلى سبيل الرشاد. فهو جواد كريم كثير التصديق للمساكين، واصل الأرحام حسناً ومعناً، وكان متجنباً للفحش من القول حتى عن تسمية حساده في أشعاره، ويتحلى بمكارم الأخلاق،^١ هذا ما أشار إليه ابنه الأستاذ الدكتور سمبو في قصيدة رثاه بها يقول فيها:٢

في الزهد كاف وحيد في عصره ما مثله في ذا سوى الأخيار
خضعت له الدنيا بأرغد عيشها فأطاحها بالصوم والأذكار
جمع الوزارة والعلوم نفيسها يا واصل الأرحام بالقنطار

والقصيدة طويلة وتبلغ ثلاثاً وثلاثين بيتاً، وسجل فيها جميع ما قيل في هذا الباب عن حياة الوزير جنيد.

وتعتبر حياة الوزير جنيد متعددة الجوانب، إذ أخذ من الثقافات المحلية بحظ، والأجنبية بطرف، وقام بوظائف حكومية، وقلد القلائد السياسية ووسامات الشرف، ورحل إلى الدول المتعددة بين البلاد العربية والإفريقية، ويعتبر من أشهر الشعراء النيجريين، والغرب الإفريقية، وهو موهوب بملكات شعرية، وسرعة بديهية، وحسن الارتجال حيث يستطيع أن يصف كل ما شاهده أو خطر بباله وصفاً دقيقاً، ويتجلى ذلك في أدب رحلاته حين وصف المدن، والطائرة، والفنادق والمرثيات الكثيرة التي شاهد ها وراقته بدون توان.

ولاعجب أن تكون له هذه الميزة، وقد نشأ في بيئة شعرية، ورثت قرض الشعر كابراً عن كابر مما تميّزت به وزارة صكتو، فقد أخذت أسرته استعدادها الفطري من أجدادها الأول، واتبعتهم زرارهم عليها حين كان والده وأجداده، وأعمامه، ومن بني إخوته، ومن أبنائه،

^١ راجع: التكنية محمد المبارك، الأبعاد الفنية، ص ٤١.

^٢ سمبو ولي جنيد، الوزير جنيد وتطبيقه للتربية الإسلامية، ص ٢١-٢٢.

عرفوا بهذه القريحة الشعرية، وهذه الصفات التي تميّزها الوزير جنيد لم تتفق في تاريخ الأدب العربي إلا لأفراد قليلة.

المبحث الثاني: الحذف ومزايه في التراث البلاغي.

الحذف في اللغة: كما يقول ابن منظور هو قطع الشيء من طرفه وطرحه،^١ ومن هذا المفهوم قول الشاعر:^٢

أزلت ولم أذنّب ولم أك جانباً وهذا لإنصاف الوزير خلاف
حذفت وغيري مثبت في مكانه كأنني نون الجمع حين تضاف

وقد عبر الشاعر بإزالة الشيء عن مكانه بحذفه، ونقيضه بإثباته، وشبه هذه الحالة بحال نون الجمع حين تقع في الإضافة، وقد تعورف أنها تحذف إذا وقعت في الإضافة ولا بقاء لها، خذ مثلاً كلمة (مسلمون) واجعلها في الإضافة وتقول (مسلمو هذه البلاد)، أو (ماليزيا) وابحث أين نون الجمع؟ فلا ترى ها وقد ذهب.

والحذف في اصطلاح البلاغيين: هو إسقاط كلمة أو جزءها أو الجملة لاجتزاء عنها بدلالة غيرها عليها من الحال أو فحوى الكلام،^٣ هو أحد قسيمي الإيجاز، ومن مباحث علم المعاني، فإن العرب تستعمله للإيجاز والاختصار والاكتفاء بيسير القول إذا كان المخاطب عالماً بمرادها فيه،^٤ ومثله ما يرى ابن الكاتب في قول الله تعالى: ﴿وَلَوْلَا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ وَأَنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ

^١ محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، دار صادر - بيروت، ١٤١٤هـ، ط ٣، ج ٩، ص ٣٩.

^٢ أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر ابن خلكان البرمكي الإربلي، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، المحقق: إحسان عباس، (بيروت: دار صادر، ١٩٠٠م، (د.ط)، ج ٣، ص ٣٧٧.

^٣ انظر: علي بن عيسى بن علي بن عبد الله، أبو الحسن الرماني، النكت في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، د. محمد زغلول سلام، (دار المعارف بمصر، ط ٣، ١٩٧٦م، ج ١)، ص ٧٦. وانظر أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص ٤٥٦. وانظر الزويبي، البلاغة العربية، ص ٢٢٠.

^٤ انظر: أبي الحسين اسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: وتقديم: حفي محمد شرف، (مصر: مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٦٩م، د. ط)، ص ١٢١.

حَكِيمٌ^١ وقال حذف بعض الجمل لعلم المخاطب بها، إذ تقديره: ولولا فضل الله عليكم ورحمته لعذبكم بما فعلتم، ولكن الله تواب حكيم. ويكون بحذف ما لا يخل بالمعنى، ولا ينقص من بلاغة الكلام، مما يمكن ادراكه عند أهل الذكاء والفتنة بالقرائن أو الإشارات، ويرفع مستوى الكلام إلى مراتب عالية في البلاغة والإبداع والجمال، حيث لو ظهر ذلك المحذوف لنزل قدر الكلام عن علو بلاغته، ويصير إلى شيء مسترذل، ويكون مبطلاً لطلاوة الكلام وحسنه ورقته^٢.

شروط الحذف

ومن سنن المعالم أن تشترط لها شروط، وقد اشترط البلاغيون شروطاً للحذف، ورأوا أنه لا يعد من الأساليب البليغة إلا إذا توافرت فيه، وأجرى حذف عليها، ومن تلك الشروط: أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، كما في إجابتي للسائل: ما قبيلتك؟ وما جهة قدمك؟ فأقول له: (هوسوي، من شمال نيجيريا)، فأحذف (أنا)، و(جئت) لما في الإجابة من قرينة السؤال، وإلا كان تعمية والغازاً كما يرى أهل المعاني، ومن محاسنه أنه متمم، فإذا أظهر المحذوف زال ما كان في الكلام من البهجة والطلاوة. ولذلك عده الرماني من شروط الفصاحة والبلاغة، فذكر أن في الحذف من الكلام مع الدلالة على المراد فائدة، لأن النفس تذهب فيه كل مذهب، ولو ورد ظاهراً في الكلام لاقتصر به على علم البيان الذي تضمنه^٣. وقد قسم أهل المعاني أضربه إلى ضربين: ٤:

(١) الضرب الأول: ما يظهر فيه المحذوف عند الاعراب، كقولهم (أهلاً وسهلاً) وقالوا: فإن نصب أهلاً وسهلاً يدل على ناصب محذوف يقدر بنحو: (جئت أهلاً، ونزلت سهلاً). ومنه قوله تعالى: ﴿صُمْ بِكُمُّ عُنِّيْ قَهْمٌ﴾^٥ والتقدير في الاعراب: صم خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هم).

ويلحق بهذا المفهوم قول الوزير في وصف بلدة (يولا)، وهي بلدة طابت له الإقامة بها، حين

يقول: ٦:

^١ سورة النور، الآية ١٠.

^٢ انظر: ابن العلوي اليميني، كتاب الطراز، ج ٢، ص ٩٢.

^٣ انظر: الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ج ١، ص ٧٧.

^٤ انظر المراغي، علوم البلاغة، ص ١٠٥.

^٥ سورة البقرة، الآية ١٨.

^٦ ديوان الوزير جنيد، ص ٧٠.

وسقى الحيا تلك الربوع وهادها وتلاعها معمورها وطلولا
وطن تحن ليه نفسي دائماً ما إن أرى تحنار منه بديلا

بحذف المبتدأ (المسند إليه) في البيت الثاني، والتقدير في المحذوف: (هو وطن)، فيعرب المحذوف مبتدأ، والجملة الاسمية الواصفة الواقعة في محل المسند خبر له، وحذف لما فيه من علم المخاطب بالمحذوف لتقدم ذكره.

(٢) الضرب الثاني: ما لا يظهر بالأعراب وإنما تعلم مكانه إذا أنت تصفحت المعنى ووجدته لا يتم إذا لم يراع ذلك المحذوف، كما يقال: (فلان يحل ويعقد، ويعطي ويمنع)، إذ من البين أن المعنى يحل الأمور ويعقدها، ويعطي ما يشاء ويمنع ما يشاء، ولكن لا سبيل إلى إظهار ذلك المحذوف، ولو أظهرته أزلت تلك البهجة وضاع ما تشعر به من روع وجمال مما لم يكن من الضرب الأول. ١. وذلك كما يقول الوزير في الدعاوي أيضاً: ٢

دعوتك يا كافي البرية فاكفني ومن تكفه لا يختشى من نوائب

يقتضي الحال بوجود عنصر محذف، وهو (أمري)، والمعنى: (يا كافي البرية أكفني أمري، ومن تكفه أمره لا يختشى من نوائب الدهر)، وهذه العناصر المحذوفة لا تظهر بالأعراب وإنما تعلم مكانها إذا تتبععت المعنى. وتظهر لك هذه الميزة البلاغية في قوله تعالى: ﴿وَأَسْأَلُ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا﴾^٣ وفي الكلام حذف، لأن الأصل: (واسأل أهل القرية)، ولكن الإعراب لا يقتضي تقديره المحذوف، لأنه عندما حذف المضاف ناب منابه المضاف إليه، فسد مكانه، والإيجاز اقتضى أن يدرك المقصود بمفهومه الدلالي، ولو أظهره الذكر الحكيم لكان الكلام مرجعه إلى البيان، لا إلى المعاني، وقد قيل: إن الحذف في مثل هذا أبلغ من الذكر، لأن النفس تذهب فيه كل مذهب، ولو ذكر الجواب لكان مقصوداً على الوجه الذي تناوله الذكر. ٤

أقسام الحذف باعتبار المحذوف

^١ انظر: العلوي، كتاب الطراز، ج ٢، ص ٩٣.

^٢ ديوان الوزير جنيدي، ص ٧٤.

^٣ سورة يوسف، الآية ٨٢.

^٤ انظر: الزويبي، البلاغة العربية علم المعاني، ص ٢٢٠.

ومن بلاغة الكلام وعلو مرتبته أن يسلك المتكلم أسلوب الإيجاز، ويختصر المعاني في الكلمة، أو الجملة، أو الجمل، فيحذف بعض العناصر لغرض الاختصار في الكلام، أو تخففاً في النطق. فالحذف باعتبار صور المحذوف يدور حول حذف جزء من الكلمة أو ما ينزل منزلة جزئها كأداة النداء، أو ياء المتكلم، وحذف جزء من الجملة، كحذف المسند أو المسند إليه أو حذفهما، أو حذف شيء من متعلقات الفعل أو ما يعمل عمله، وحذف جملة كاملة. وحذف أكثر من جملة. ومن هذا قسم علماء المعاني الحذف باعتبار المحذوف إلى أربعة أقسام: ١

القسم الأول: حذف جزء من الكلمة أو ما ينزل منزلة جزئها، كحرف أو حرفين مما تبني به الكلمة. ويمثل ذلك ما في الآية الكريمة من قوله تعالى: ﴿وَالْفَجْرِ ۝ وَلَيَالٍ عَشْرٍ ۝ وَالشَّفْعِ وَالْوَتْرِ ۝ وَاللَّيْلِ إِذَا يَسْرِ ۝﴾. ٢. ويبدو في الآية الرابعة حذف حرف العلة وهي (ياء) من (يسر)، لأن الأصل فيها: "والليل إذا يسري" فحذفت الياء من "يسري" رعاية للنسق الجمالي في رؤس الآيات ولو لم يوجد جازمٌ إعرابي يقتضي هذا الحذف. ومن نظيره حذف ياء المتكلم في قوله تعالى أيضاً: ﴿وَكَذَّبَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ وَمَا بَلَّغُوا مِعْشَارَ مَا آتَيْنَاهُمْ فَكَذَّبُوا رُسُلِي فَكَيْفَ كَانَ نَكِيرِ ۝﴾ ٣ والمعنى: كيف كان إنكاري، فحذف من (نكير) ياء المتكلم لداع النسق الجمالي الواقع في رؤوس الآيات كريمات أيضاً. ٤ ومن هذا ترى الوزير في الرثاء يقول: ٥

رب أدخله في جنانك بين الـ حور والبسه من لباس الحرير
رب أره وجه خير البرايا أحمد المجتبي الشفيع البشير

ويبدو في البيتين أن الوزير استعمل أسلوب الحذف، وحذف في بداية كل بيت منها (ياء) النداء، والمخاطب)، إذ أصل في كل منها (يا ربي)، واستغنى بما في الحذف من المزية البليغة، وهي الاختصار واستقامة الوزن مما سبب الحذف ومناسبته. ومنه حذفه الألف في قوله: ٦

^١ راجع: الميداني، البلاغة العربية، ج ١، ص ٣٣٠.

^٢ سورة الفجر، الآية من ١، إلى ٤.

^٣ سورة سبأ، الآية ٤٥.

^٤ انظر الميداني، البلاغة العربية، ج ١، ص ٣٣٣.

^٥ ديوان الوزير جنيدي، ص ٥٣.

^٦ ديوان الوزير جنيدي، ص ٥٨.

وعلى الصحابة كلهم مع تابع نهج الذي من ولده إسحاق

وحذف الألف في (ولده) بمعنى (والده) لتخفيف النطق، ومراعات الوزن مما تقتضيه الأبيات الشعرية. ومن هذا النوع حذف آخر حرف أو حرفين من الكلمة في باب النداء كأن يحذف الجزء الثاني من جزئي الكلمة المركبة تركيباً مزجياً، أو أن يحذف المضاف إليه مما يسمى (الترخيم)، وذلك لدواعي الإيجاز، أو التجنب للمنادى، أو مراعاة جمال الفني في نسق الكلام، أو إثارة اللفظ الأخف على اللسان في النطق وغير ذلك مما يجيزه علم المعاني. ومنه حذف حرف الأخير من الكلمة في قول الوزير في الرثاء من مات من أخوانه وأخواته ويقول: ١

وبعد أخيه الندب عباس ذي الذكا وهرون أيضاً بعد ما قد مضى عمر

وكلمة (الذكا) أصلها (الذكاء) فحذف الهمزة لتخفيف النطق، ولمراعات الوزن في الأبيات، والنسق الجمالي. ومنه قوله في النصيح أيضاً: ٢

وهو المدير للأمور جميعها ما شاء كان كما يشا كن عاقلاً

وبعد اثبات الهمزة في (ما شاء كان) حذفها في (كما يشا)، لأن الإثبات يعدي إلى الثقل، وعدم استقامة الوزن. ومن هذا الحذف قول امرؤ القيس يخاطب معشوقته ويقول: ٣

أفاطمُ مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

ويقصد به (أفاطمة)، وحذف التاء التانيث المربوطة، وقد تعورف أن الهمزة من حروف النداء، فينادى بها القريب والبعيد، وقد يظهر هذا الترخيم معنى التعجب، مع سلامة الوزن الشعري. ومن حذف الحرفين قول لببيد: ١

^١ ديوان الوزير جنيد، ص ٧٣.

^٢ نفس الديوان، ص ٧٨.

^٣ أنور عليان أبو سليم، و: د. محمد علي الشوابكة، دراسة وتحقيق: ديوان امرؤ القيس وملحقاته، د. دولة الإمارات العربية المتحدة، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، ١٤٢١هـ-٢٠٠٠م، ط ١، ج ١، ص ١٩٢.

يا أسمى صبراً على ما كان من حدث إن الحوادث ملقيٌ ومنتظر

وقد حذف الحرفين الأخيرين، لأن الأصل فيه (يا اسماء)، والغرض من هذا الحذف الترخيم. وكما يقولون مرخمين في النداء للمضاف والمركب المزجي في نحو (حضر موت) و (معد يكرب): يا حضر، ويا معد.

القسم الثاني: حذف جزء من الجملة، ويمثله حذف المسند إليه، أو المسند، أو حذفهما والاكتفاء بمتعلقات الفعل أو ما في معنى الفعل كالمصدر واسم الفاعل، أو حذف غير ذلك من عناصر الجملة استغناءً بما يدل على المحذوف لوجود الدلالة عليه في القرائن الحالية أو مقالية. ومنه حذف المسند إليه في قول الوزير وهو يرثي أستاذه عبد القادر الملقب بمأثوراج:^٢

من لا يخاف الدهر لومة لائم في الله هذي حيلة الأبرار
متواضع لله معتصم به أبداً وملتمز على الأذكار

وبعد وحذفه (ههـ التنبيه) في قوله (هذي حيلة الأبرار)، والتي كثيراً ما تلحق المشار به كقوله تعالى: ﴿ هَذِهِ نَاقَةُ اللَّهِ لَكُمْ آيَةٌ ۖ ﴾،^٣ أتى بالياء بدلها، ثم انتقل إلى حذف جزء من الجملة وحذف (المسند إليه) وهو المبتدأ في قوله "متواضع لله" في البيت التالي، إذ أصله: (هو متواضع لله) فحذفه لاستغناء عنه. ومثله قول محمد البخاري بن الشيخ عثمان بن فودي- وهو من أجداد الوزير جنيد أيضاً- في مدح شيخه عبد الله بن فودي:^٤

ولقد حباك الدهر شيخاً ما له في العلم في تلك الأراضي حاتله
أعني إمام العصر عبد الله من ساد الشيوخ النبل مذ هو شابل

^١ عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، أبو بشر، الملقب سيوييه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م، ط ٣، ج ٢) ص ٢٥٨.

^٢ ديوان الوزير جنيد، ص ٨١.

^٣ سورة الأعراف، الآية ٧٣.

^٤ محمد البخاري بن الشيخ عثمان بن فودي، من بعض قصائد محمد البخاري، خزانة كتب أميركانو، مخطوط، ص ٩.

^٥ وفي بعض الروايات (ماثل) بالميم.

ويشاهد الترخيم في عجز بيت الثاني من قوله "مذ هو شابل"، و(مذ) بمعنى (مندا)، ثم التقل إلى حذف الجزء من الجملة، وحذف المبتدأ، وهو المسند إليه في بداية البيت الثالث لغرض بلاغي وهو إنشاء المدح مما هو من الأغراض البلاغية للحذف، إذ التقدير: (هو شيخ العلوم)، فحذف (هو) للاستغناء عنه لدلائل المقال السابق الذكر إليه.

القسم الثالث: حذف جملة كاملة استغناءً بما يدل عليها، أو اعتماداً على إمكانية فهمها ولو لم تذكر. فقد يمثل هذا الضرب حذف جملة القسم في مثل قول الله عزَّ و جلَّ وهو محكي قصة نبيه سليمان - عليه السلام- مع الهدد فقال: ﴿وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ﴾ * لَأَعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ﴾^١. أي أقسم بالله لأذبحته، فحذف جملة القسم استغناءً بلازمها، مما يظهر فيه ضربٌ من الإيجاز^٢. أو حذف جملة جواب الشرط، مثل قوله تعالى: ﴿وَإِنْ كَانَ كَبُرَ عَلَيْكَ إِعْرَاضُهُمْ فَإِنْ اسْتَطَعْتَ أَنْ تَبْتَغِيَ نَفَقًا فِي الْأَرْضِ أَوْ سُلْمًا فِي السَّمَاءِ فَتَأْتِيَهُمْ بِآيَةٍ وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَى الْهُدَى فَلَا تَكُونَنَّ مِنَ الْجَاهِلِينَ﴾^٣ وفيه حذف، إذ التقدير: فإن استطعت ذلك فافعل^٤ ومنه قول الوزير في النصيح برد الأمر إلى الله وقال:٥

واردد إليه الأمر كن متوسلاً بمحمد خير البرية نائلاً

ويقدر الحذف للمسند الفعلي من جملة جواب الشرط في البيت الثاني، إذ التقدير: من قوله: "كن متوسلاً بمحمد خير البرية تكون نائلاً"، فحذف (تكون). ومن حذف جملة جواب الشرط أيضاً قوله تعالى: ﴿وَلَوْ أَنَّ قُرْآنًا سُيِّرَتْ بِهِ الْجِبَالُ أَوْ قُطِعَتْ بِهِ الْأَرْضُ أَوْ كُفِّرَتْ بِهِ الْمُتَوَاتِرُ﴾^٦ أي المتواتر^٦ أي لكان هذا القرآن المنزل على محمد. فقد ظهر المحذوف في الآيتين بقرائن المقال والأحوال، ويدركها المتلقي ببديهيته، لأن المذكور منه يدل على المحذوف والسكوت عنه من جوابه، ولأن المعقول من الخطاب عند أهل الفهم كالمنطوق. وقد قيل: إن الحذف في مثل هذا أبلغ من

^١ سورة النمل، الآية ٢٠-٢١.

^٢ راجع: أبو حيان، البحر المحيط، ج ٨، ص ٢٢٣.

^٣ سورة الأنعام، الآية ٣٥.

^٤ راجع: الميداني، البلاغة العربية، ص ٣٣٦.

^٥ ديوان الوزير جنيد، ص ٧٨.

^٦ سورة الرعد، الآية ٣١.

الذكر، لأن النفس تذهب في الحذف كلّ مذهب ولو ذكر الجواب لكان مقصوداً على الوجه الذي تناوله الذكر. ومن حذف الجملة قول الوزير أيضاً حين يختتم بالدعاء والصلاة على النبي في مرثيته أخوانه السابقين إلى رحمة الله وقال:١

وصل على خير الأنام محمد وسلم وبارك يا مهيمن يا وتر
مع الآل والأصحاب ما قال قائل وما انصب من مزن الحيا وابل مطر

والشاهد: قوله ما قال قائل، فيه حذف الجملة، وهي كلمة الشهادة، إذ المفهوم في قوله: "ما قال قائل" معناه ما قال قائل (لا إله إلا الله)، فحذفها للإيجاز، وقصد الاحتصار في الكلام مما يطلبه الأسلوب البلاغي.

القسم الرابع: حذف أكثر من جملة استغناءً بما يدل على المحذوف من القرينة، وقد ذكر علماء المعاني منه أمثالا كثيرة، منها ما في قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَتَلْتُمْ نَفْسًا فَادَّارَأْتُمْ فِيهَا وَاللَّهُ مُخْرِجٌ مَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ﴾ فقلنا اضربوه ببعضها كذلك يحيي الله الموتى ويريككم آياته لعلكم تعقلون^٢ وفيها حذف أكثر من جملة، وقد قدر أبو حيان المحذف فيها وبينه بملاحظته على ما يدل عليه فاعتبر ما بعده وما قبله، وقال: أن التقدير: فضرّبوه فحيي، إذ دلّ على ضرّبوه قوله تعالى: اضربوه ببعضها، وثم يدل على فحيي قوله تعالى: كذلك يحيي الله الموتى^٣ وهذا الضرب من الحذف يفهمه المتلقي بشهادة العقل ولوازم الفكر لإدراك المحذوف كما في الآية الكريمة. ومن هذا الأسلوب قول الوزير في ذكر الأطلال، ويتصور الحوار مع الحمامة ويقول:٤

فسألها مالي أراك هزيلة؟ قالت لكثرة لوعي وسهاد
ما بال لونك مغبراً متغيراً؟ قالت لبست علي ثوب حداد

وقد يدرك المحذوف في كلا البيتين، إذ التقدير في البيت الأول: (كنت هزيلة لكثرة لوعي..)، وفي الثاني: (لبست علي ثوب حداد واغبرّ لوني وتغير). والقرائن الدالة على المحذوفات، وهي ما في

^١ ديوان الوزير جنيد، ص ٧٤.

^٢ سورة البقرة، الآية ٧٣.

^٣ راجع: أبو حيان، البحر المحيط، ج ١، ص ٤٢٠.

^٤ ديوان الوزير جنيد، ص ٤٥.

السؤال من قوله: " مالي أراك هزيلة؟" وقوله: " ما بال لونك مغبرًا متغيرًا" وذلك كما كانت في الآية الكريمة كما استنبط أبو حيان في الكلام ما يدل عليه بقرينة السؤال.

المبحث الثالث: حذف المسند إليه حين يكون مبتدأ.

وقد تعورف أن للمسند إليه مواضع يذكر فيه، وعلماء المعاني يعتبرونه أحد ركبي الجملة، ويقولون هو الركن الأعظم منها لأنه عبارة عن الذات، والمسند كوصف له، والذات أقوى من الوصف في الثبوت. وإذا كانت الإفادة تفتقر إلى كليهما فإن افتقارها وحاجتها إلى الدال منهما على الذات الثابتة أشد في الحاجة عند قصد الإفادة من الدال على الوصف العارض، ويتوقف حذفه على أمرين: أحدهما وجود ما يدل عليه عند حذفه من قرينة، والثاني: وجود المرجح للحذف على الذكر. فالأمر الأول مرجعه إلى علم النحو، وأما الثاني فمرده إلى علم البلاغة، ولا يخلو ذلك من مقتضيات ودواع بلاغية ترجح الحذف من الذكر، والمسند إليه الذي يكثر حذفه هو المبتدأ أو الفاعل.^١ ويمثل حذف المبتدأ قول الوزير في ذكر بلدة (يولا) وأحبته فيها حين يقول:٢

وسقى الحيا تلك الربوع وهادها وتلاعها معمرها وطلولا
وطن تحن إليه نفسي دائمًا ما إن أرى تحتار منه بديلا

في البيت الثاني حذف المسند إليه وهو المبتدأ للعلم به، إذ التقدير: (هو وطن تحن إليه نفسي) وقد تقدم ذكره في البيت الأول، والإشارة إليه في الثاني، وهو قوله: "تلك الربوع"، واحتسب ذكره مرة أخرى من الإصراف، والتلاعب بالألفاظ من غير داعي إلى ذلك، وهذا مقل لقيمة الكلام في منظور البلاغي، والحذف أحسن منه لوجود ما يدل على المحذوف من قرائن المقال. وترى مثله عند بشار بن برد في قوله:٣

يا ليلتي تزداد نكرا من حب من أحببت بكرا
حوراء إن نظرت إلي ك سقتك ي بالعين خمرا

^١ راجع: الصعدي، بغية الإيضاح في شرح المفتاح، ج ١، ص ٥٦، وانظر: عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم المعاني، ص ١٠٤.

^٢ ديوان الوزير جنيد، ص ٧٠.

^٣ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري، ديوان المعاني، (بيروت: دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت)، ج ١، ص ٨٤٦. وانظر: بدوي طبانة، علم البيان، ص ٢٧٠.

أي هي الحوراء، فحذف هذا العنصر (المسند إليه) استغناءً عنه في الذكر للإشارة إليه مما يدركه العقل والطبع البلاغي السليم، وأكثر وقوع مثل هذا الأسلوب في المدح. أغراض حذف المسند إليه (مبتدأ) في ديوان الوزير جنيد.

ويرى علماء المعاني أنه من العسير إحصاء جميع الدواعي البلاغية التي تؤدي إلى حذف المسند إليه، ولكن أشار بدر الدين بن مالك إلى بعضها في قوله: "أما حذف المسند إليه: فلكونه معلوماً، وتركه راجع لاتباع الاستعمال، أو لضيق المقام، أو للاحتراز عن العبث، أو عن إيهام حوالة تأدية مفهومه على اللفظ دون العقل، أو لصونه عن لسانك، أو لأن المسند لا يصلح إلا له، أو لغير ذلك مما لا يهدي إليه إلا العقل السليم والطبع المستقيم".^١

علماً بأن هذه الدواعي لم تكن قاصرة على ما أشار بها بدر الدين بن مالك، بل أضاف كثير من الباحثين دواع أخرى تحذف بها المسند إليه، ويدرك المحذوف بشهادة القرائن والأحوال، ومنها على سبيل المثال لا الإحصاء:

١- إنشاء المدح، أو الذم، أو الترحم، كقولهم بعد أن يذكروا الممدوح، فتي من شأنه كذ وكذا، ومنه قول الشاعر وقيل هو عبد الله الأسدي، في مدح عمرو بن عثمان بن عفان:٢

سأشكر عمرًا ما تراحت منيتي أيادي لم تمنن وإن هي جلت
فتي غير محجوب الغنى عن صديقه ولا مظهر الشكوى إذا النعل زلت

ولا يخفى آثار المدح في البيتين، والشاهد فيهما: حذف المسند إليه، إذ المعنى: (هو فتى)، وبإدراك حذفه لغرض توصيل المدح إلى الممدوح عن طريق إخفاء اسمه واطهار صفته، وهذا أبلغ في الثبوت عند المدح.

ومن أسلوب إنشاء المدح قول الوزير في أمير المؤمنين حسن بن معاذ:٣

أمير له في كل فعل محامد وأخلاقه فاقت عسولاً لراضع

^١ راجع: بدر الدين ابن مالك، المصباح في المعاني والبيان والبدیع، (مكتبة الآداب ومطبعها: دت، الجماهير)، ص ١٢.

^٢ راجع: المراغي، علوم البلاغة، ص ٩١.

^٣ راجع: ديوان الوزير جنيد، ص ٣٧.

سخي يحاكيه الصحاب وخيره عميم لجمع الناس دان وشاسع
حيي حلیم ليس فيه نخوة عطوف أمين القلب ليس بخادع

والممدوح في البيت يقع مسنداً إليه، ولكنه حذفه وأقام المسند مقامه بادعاء أنه نفس المسند إليه، لأن قوله (أمير) وصف له، والتقدير: (هو أمير)، ثم استمر على هذا النمط وقال (سخي) و (حيي)، و(حلیم)، و(عطوف)، وكلها أوصاف أسندت إلى المحذوف، المقدر به (وهو)، ولم يكن هذا كله إلا لتحقيق إثبات هذه الصفات بذلك الممدوح.

٢- إنشاء الذم، وكثيراً ما يميل الوزير إلى استعمال الأسلوب المفيد للذم لابلإح رسالة يريد إبلاغها في أمر يراه مستحقاً لإظهار الذم عليه، ومن مثل هذا الأسلوب المستعمل لإفادة الذم قوله في المستعمرين على لسان الحمامة وهو يتصور الحوار بينه وبينها وقال:١

فسألت ما خلق الذين تخلفوا؟ قالت ذوو فحش ذوو أحقاد
لا تكذبيني يا حمامة أكشفي! قالت ذوو حسد ذوو إفساد

ولا يمنع أن نستدل بما استدلنا به في بعض المواقع أن ن به في مواقع أخرى إذ ذلك جائز، وثابت في البحوث البلاغية، وهذا الزوبعي يمضي عن رجاء عيد - صاحب فلسفة البلاغة - قوله "ولا نجد- هنا- ثقلاً في تكرار ما قلناه في ظاهرة الحذف، فالبلاغة ليست تعقيداً منطقياً معيناً، وإنما هي مواقف فنية ندركها من الموقف كلها، فقد تكون هناك أغراض أعمق وأدق من تلك التي حصرها البلاغيون، وعلينا أن نستشف العطاء الفني لنسق التركيب من داخل العمل نفسه ومن بنيته الفنية الحاصلة به، بل قد يؤدي سياق واحد أكثر من غرض من هذه الأغراض أو غيرها".٢ ويتحقق خلال استعماله هذا الأسلوب إظهار ذم المستعمرين، جذف المسند إليه في موضعين لهذا الغرض، إذ المتوقع في الإجابة أن تكون في الأول: (هم ذوو فحش، وهم ذوو أحقاد)، وفي الثاني: (هم ذوو حسد، وهم ذوو إفساد)، ولكنه ترك الذكر للفرار من التطويل الذي يتسبب منه فساد المعنى، ويوهن قوة العبارة بلاغياً.

٣- أن يقع الحذف لغرض التحذير والزجر، ومثاله قولك: (ثعبانٌ)، تقول ذلك وتقصد أن تنبه من دنا من ثعبان وهو لا يدري به، فتحذره من الوقوع عليه بحذف المسند إليه، إذ التقدير:

١ ديوان الوزير جنيد، ص ٤٥.

٢ راجع: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، (منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت) ط ٢، ص ٨١.

هذا ثعبان، أو إليك ثعبان. ومن هذا الغرض قول الوزير في وصف الدنيا والزجر عن متابعتها حين يقول:١

وكم فارقت من يصطفيا تفرقاً أشت واننى من فراق المحصب
وأودت بوئاب كعي سلاحه ردينية فيما أسنة قعضب

وصف الدنيا بأنها "ردينية"، أي هي ردينية، وحذف الموصوف وبقي الصفة في محل المسند إليه، وغرضه فيه التحذير عن متابعتها، خوفاً من أن توجع الإنسان بما تحمله من أسنة شبيهة بالأسنة التي يصنعها قعضب،^٢ والمحذور دأباً يستحق أن يحذف اسمه للخوف أو الحذر منه، أو كراهة التصريح بذكر اسمه.

٤_ أن يقصد الترحم بالحذف، وقد أفاد الحذف قصد الترحم في قول الوزير وهو يرثي شيخه عبد القادر الملقب بمأثوراج ويقول:٣

متواضع لله معتصم به أبداً وملتم على الأذكار
ندب عديم المثل في عظة وفي تقوى الإله وصحة الأخيار

وترى سبيله في هذا الرثاء بعد أن استحضر بعينه وطلب منها الجود بالحيا، ويقصد به أن تسيل الدموع أسفاً على فقد هذا الشيخ، فأخذ يسترحم له، ويصفه ويذكر له المحامد وقال: "متواضع لله" و"معتصم به" و"ملتزم على الأذكار" و"ندب" و"عديم المثل"، ثم الجمل المعطوفة عليها المكتسبة بحكمها، ثم قال: "سمح على الأخان" وما عطف عليها أيضاً والتي تشاركها في الحكم الواحد، وفي الختام تفجع من فقد ثم قال: "شيخي، ومعتمدي، وإنس قرار". وعند التأمل ترى أن هذه المذكرات كلها الصفات تقع في محل المسند، وهذا المسند لابد أن يفتقر إلى المسند إليه، لأن الاسناد لا يمن إلا بالمسند إليه حكماً أو تقديراً، ولما لم يذكر المسند إليه في جميع الجمل الاسنادية السابقة، وذلك يحقق كونه محذوفاً. و"متواضع" مسند، والمسند إليه محذوف، تقديره هو، أي هو متواضع لله، وهو معتصم به، وهكذا تقول في ملتزم على الأذكار، وجميع الجمل الباقية. والهدف

^١ راجع: ديوان الوزير جنيد، ص ٧٥.

^٢ يقال: قعضبه: إذا استعصله، وقعضب: اسم رجل كان يعمل الأسنة، راجع: الجوهري الفارابي، الصحاح، ج ١،

ص ١٨٢.

^٣ ديوان الوزير جنيد، ص ٨٠.

البلاغي من هذا الحذف كان ناشئاً عن قصد الترحم بالفقيد كما يجده البحث البلاغي لهذا الأسلوب.

المبحث الرابع: حذف المسند إليه حين يكون فاعلاً.

ويرى الجرجاني: أن الفاعل يرفع ليعلم التباس الفعل به من جهة وقوعه منه. ١ ونجد حذف الفاعل في قول الله تعالى: ﴿فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَنْ ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ﴾ ٢ التقدير: حتى توارت الشمس بالحجاب، فحذف الفاعل (الشمس)، لما في الآية من ظهور المراد، والحذف كان ملائماً في هذا لدلالة السياق. وكثيراً ما يميل الوزير بأسلوبه إلى حذف الفاعل بعد وجود قرينة تدل عليه، ومن حذف الفاعل قول وهو يستعيد ذكريات أيامه في (يولا) ويقول: ٣

أهاجت همومي وسط يول منازل أقام بها من قبل قوم أفا ضل
ونوح حمامات على غصن دوحة تميل بها ربح الصبا وتمائل

وقوله (تمائل) في عجز البيت الثاني: مسند، وهو فعل، وأين فاعله؟ فمحذوف، وهي الحمامة التي يتحدث عنها، والمعنى: وتمائل الحمامة، وحذف لمراعات الوزن والقافية معاً. ومن حذف الفاعل قوله تعالى: ﴿فَرِيقًا هَدَىٰ وَفَرِيقًا حَقَّ عَلَيْهِمُ الضَّلَالَةُ﴾ ٤ حذف الفاعل بعد فعل (هدى)، إذ التقدير: فريقاً هدى هم الله، بتقديم المفعول على الفاعل المحذوف للاختصاص، وهذا ما أشار به صافي في إعرابه الآية ويقول: " (فريقاً) مفعول به مقدّم منصوب عامله هدى (هدى) فعل ماض مبني على الفتح المقدّر على الألف، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو أي الله ٥ ومن حذف الفاعل عند الوزير قوله في مدح أمير المؤمنين حسن بن معاذ: ٦

جزاه إله العرش بالخير دائماً وجلله بالعفو عن كل واقع

^١ انظر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١١٠.

^٢ سورة ص، الآية ٣٢.

^٣ ديوان الوزير جنيدي، ص ٣٦.

^٤ سورة الأعراف، الآية ٣٠.

^٥ عبد الرحمن صافي، الجدول في الاعراب، ج ٨، ص ٣٩٠.

^٦ ديوان الوزير جنيدي، ص ٥٥.

فحذف الفاعل في عجز البيت بعد العطف، والمعنى: وجلله (إله العرش) بالعفو، وهذا الحذف ناشئاً بمسبب، وهو عطف الجملة على مثلها مما سيذكر في محل آخر.

أغراض حذف المسند إليه (فاعل) في ديوان الوزير جنيد.

والأحوال البلاغية الداعية إلى حذف الفاعل في المنظور البلاغي تكون كثيرة، ومنها:

١- الاحتراز عن العبث، وذلك لظهور عدم الإفادة من ذكر المسند إليه، فيحذف لاختصار وقصد الإيجاز في العبارة. وذلك كما في قوله تعالى: ﴿وَإِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُوا بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُمْ بِهِ﴾^١ أي: بمثل ما عاقبكم المعتدي به. وحذف الفاعل (المعتدي). ومن هذا الأسلوب قول الوزير وهو يصف كارثة الاحتلال البريطاني لدوة صكتو ويقول:٢

رحم الإله جميع من مكسوا هنا أهل التقى والجود والإرشاد
وأعاد دولة من عهدت بهم هنا أمين وشتت دولة الأوغاد

وفي قوله: (وأعاد) حذف للفاعل وهو (الإله)، حذف لغرض الإيجاز في الكلام، ولثبوت دلالة القرينة إليه في مضمون الكلام، إذ الحديث جارٍ في الترحم منه، وذكر في البيت الأول، ولا يصلح ثبوت الفاعلية إلا لما يتحدث عنه.

٢ - المحافظة على الوزن الشعري، ومن الحذف للمحافظة على الوزن قول الوزير في أهل

يولا:٣

وكفى بها شرقاً اعتنا قدمائنا الـ سادات قبل بها كفاك دليلا

والمعنى: كفاك هذا دليلا، وحذف (هذا) الفاعل، للمحافظة على الوزن في البيت، ولو ذكر لخرج من التفعلة التي بنيت عليها البيت. ومنه قوله أيضاً في قصيدة تسمى استغاثة اللفان من جود الرحمن:٤

^١ سورة النحل، الآية ١٢٦.

^٢ راجع: ديوان الوزير جنيد، ص ٤٥.

^٣ ديوان الوزير جنيد، ص ٧١.

^٤ ديوان الوزير جنيد، ص ٤٧.

أم نفسك السهوى الخبيثة سلطت سهم المكائد باغتًا فرماكا

بتحدث في البيت عن النفس السهوى، وفي قوله (فرماكا) حذف للفاعل، والمعنى: فرماك نفسك السهوى، فحذف هذا المسند إليه للمحافظة على الوزن الشعري. وأما الأسباب المعنوية التي تدعو إلى حذف الفاعل وتظهر منها حالات كثيرة، ومنها:

٣- كون الفاعل معلوماً، والمعنى: أن يكون للمخاطب المام بالفاعل حتى لا يحتاج إلى ذكره له، ومنه قوله تعالى: ﴿يُرِيدُ اللَّهُ أَنْ يُخَفِّفَ عَنْكُمْ وَخُلِقَ الْإِنْسَانُ ضَعِيفًا﴾^١ أي خلق الله الإنسان ضعيفاً. بني الفعل للمجهول، وحذف الفاعل لداع معنوي وهو العلم به، إذ القرينة الدالة على ذلك، وهي المعرفة بألا خالق إلا الله. ومن حذف الفاعل وإقامة المفعول مقامه قول الوزير وهو يصلي على النبي ويقول:٢

صلي وسلم ربي ما بدا بقمر على نبي له قد حُصَّ إسرائ

والشاهد في البيت قوله: "حصَّ اسراء"، إذ أنه معلوم أن الله تعالى هو الذي حصَّ نبيه محمد ﷺ بالإسراء معه، وهو القائل: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى﴾^٣ ولأجل كون الفاعل معلوماً في بيت حذفه الوزير وأقام مقامه المفعول المقدر فيه المجرور، لأن المعنى (حصَّه الله بالإسراء)، ويعد الحذف في هذا من الأسباب المعنوية.

٤ - أن يكون الحذف لغرض إظهار الخوف من الفاعل، كأن يقول القاتل: قتل فلان، إذا كان يعرف القاتل لكن يخاف على نفسه أما سيحدث بعد التصريح باسمه، فيكتمه ويبني الفعل مجهولاً. ومن هذا الأسلوب قول الوزير في مراثيته على شيخه أبوبكر معلم بوبى:٤

أثارت هموم القلب بعد هدوها مصائب كادت أن تحل عرى الصبر
نعم هُدَّ ركن الصبر إذ عظم البلى وضائق صدور الخلق من شدة الذعر

^١ سورة النساء، الآية ٢٨.

^٢ ديوان الوزير جنيد، ص ١٠٠.

^٣ سورة اسراء، الآية ١.

^٤ ديوان الوزير جنيد، ص ٤٩.

ولا عجب أن يتحير الإنسان عند نزول آية، ويظهر في مظهر دال على الخوف لربه تعالى الذي تجري بمقاديره تلك المصائب. وهذا هو الواقع عند الوزير حين موت هذا الشيخ، وقد حسبها الوزير من أعظم المصائب عنده مما اضطره إلى استعمال هذا الأسلوب في بيان ما يقاسيه من البلى، وفي وصفه لمقدار المصيبة قال "هَذَا ركن الصبر"، بحذف الفاعل وهو الموت، لأنه هو هَدَام كما وصفه النبي ﷺ بقوله: « أَكْثَرُوا مِنْ ذِكْرِ هَادِمِ الدَّائِ ١ »

الخاتمة

تناول أيدي كثير من الدارسين والباحثين ديوان الوزير جنيد هذا لاستخراج ما فيه من الجودة والمحاسن التي تستحق الدراسة والبحث عنها، غير أن أكثرهم يميلون إلى الدراسة الأدبية وأغفلوا عن الدراسة البلاغية فيه، مع أن الديوان مملوء بالصور البلاغية المستحق بالبحث عنها، ولذلك اخترته للإشارة إلى هذه الظواهر البلاغية، مع التركيز على مباحث الحذف وبلاغته مما يظهر فيه تمكن الوزير في الأسلوب البلاغي بجنب سليقته الشعرية التي شرحها كثير من الباحثين في بحوثهم الجاري في هذا الديوان، حين يستنتج في هذه الدراسة ما يلي:

١- تعتبر شخصية الوزير شخصية محترمة في غرب إفريقيا عامة، وفي نيجيريا خاصة، وذلك يعود إلى أسباب كثيرة، منها علمية، وعملية، من أعمال الوزارة، وكثرة التأليف، والبحث في التاريخ.

٢- كون الوزير شاعر مجيد، وتظله شاعرية في أدب رحلاته، حين يصف المشاهدات، ويرتب الوقائع في قصائد جيدة، سهلة الاستعمال، وادراك المقصود بدون مشقة.

٣- يعالج هذا البحث جانب الذي أغفل به الباحثون في هذا الديوان، وهو الجانب البلاغي، حين ركز الباحثون بحوثهم في الجانب الأدبي.

٤- الحذف جانب مهم في الدراسة البلاغية، ولسيما في موضوع علم المعاني، وتزداد أهميته في حذف المسند إليه إذ هو الجزء الأكبر في بناء الجمل، وتظهر في حذفه ميزة بلاغية أكثر من حذف غيره، وفي كل غرض وأهمية.

^١ أبو عبد الله محمد بن سلامة بن جعفر بن علي بن حكيم القاضي المصري، مسند ابن الشهاب، تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي، (مؤسسة الرسالة: بيروت، ١٤٨٧هـ/١٩٨٦م، ج ١)، ص ٣٩١.

٥- يميل أسلوب الوزير إلى حذف المسند إليه أكثر من غيره من عناصر الجملة الكلامية، وفي حذفه له يفي الأغراض البلاغية التي ذكرها علماء المعاني فيه.

المصادر والمراجع

- ١- التكنينة، محمد المبارك. الأبعاد الفنيّة في أشعار الوزير جنيد العربية، زاريا: (رسالة ماجستير، جامعة أحمد بلّو ١٩٨١م)، ص ١.
- ٢- أغاكا، عبد الباقي شعيب، أدب الصحوة والاستقلال لدى الوزير جنيد، ساي: (مقالة: الجامعة الإسلامية بالنيجر، ١٩٩٨م) ص ١.
- ابراهيم جنيد صكتو، حياة وزير صكتو الحاج الدكتور جنيد. ZARIA, GASKIYA COOPERATION LTD, THE FIRST EDITION, 1993, PAGE 8
- ٣- ديوان قصائد الوزير وزير جنيد، مكتبة خاصة لإبراهيم جنيد، مخطوط، ص ٤٤.
- ٤- علي الجارم، الديوان الكامل للشاعر علي الجارم، (القاهرة: دار الشرفاوي، ط ٢، ١٩٩٠م)، ص ٣٣٢.
- ٥- ناصف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، شرح تقديم: الدكتور ياسين الأيوبي، (بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٩٥م)، ج ١، ص ٣٩٦.
- ٦- عتيق بلاري، مساهمة الدكتور وزير جنيد في نشر الثقافة العربية، ساي: (مقالة: حوليات الجامعة الإسلامية بالنيجر، ١٩٩٧م)، ص ١٠٣.
- ٧- محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، دار صادر - بيروت، ١٤١٤هـ، ط ٣، ج ٩) ص ٣٩.
- ٨- أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر ابن خلكان البرمكي الإربلي، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، المحقق: إحسان عباس، (بيروت: دار صادر، ١٩٠٠م، (د.ط.)، ج ٣، ص ٣٧٧.
- ٩- علي بن عيسى بن علي بن عبد الله، أبو الحسن الرماني، النكت في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، د. محمد زغلول سلام، (دار المعارف بمصر، ط ٣، ١٩٧٦م، ج ١)، ص ٧٦.

- ١٠- أبو الحسين اسحاق بن ابراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: وتقديم: حفي محمد شرف، (مصر: مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٦٩م، د. ط)، ص ١٢١.
- ١١- أنور عليان أبو سليم، و: د. محمد علي الشوابكة، دراسة وتحقيق: ديوان امرؤ القيس وملحقاته، د. (دولة الإمارات العربية المتحدة، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، ١٤٢١هـ ٢٠٠٠م، ط١، ج١)، ص ١٩٢.
- ١٢- عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، أبو بشر، الملقب سيبيويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م، ط٣، ج٢) ص ٢٥٨.
- ١٣- محمد البخاري بن الشيخ عثمان بن فودي، من بعض قصائد محمد البخاري، خزانة كتب أميركانو، مخطوط، ص ٩.
- ١٤- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري، ديوان المعاني، (بيروت: دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت)، ج١، ص ٨٤٦.
- ١٥- بدر الدين ابن مالك، المصباح في المعاني والبيان والبديع، (مكتبة الآداب ومطبعها: د.ت، الجماهير)، ص ١٢.
- ١٦- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (دار الجيل، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م، ط٥، ج٢)، ص ١٢٨.
- ١٧- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، (منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ت) ط٢، ص ٨١.
- ١٨- المبرد أبو عباس محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق: حسن حمد، (بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م، ج١)، ص ٥٥.
- ١٩- أبو عبد الله محمد بن سلامة بن جعفر بن علي بن حكمون القضاعي المصري، مسند ابن الشهاب، تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي، (مؤسسة الرسالة: بيروت، ١٤٨٧هـ ١٩٨٦م، ج١)، ص ٣٩١.

دراسة أسلوبية لثلاث قصائد من الشعر الجاهلي

الأستاذ الدكتور محمد إسماعيل محمد

محاضر بكلية اللغة العربية - جامعة الإنسانية - ولاية قدرح دارالأمان بماليزيا

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى بيان أهمية الدراسات الأسلوبية في النقد الحديث، لأن الأسلوبية الحديثة تميزت بتناولها الناضج والعميق للنصوص الأدبية وقدرتها على الكشف عن مواطن الجمال فيها، مستفيدة من علم اللغة ودراساته العلمية التي تغذي الدراسات النقدية بحيث تتجاوز الجوانب الشكلية للنص والنقد السطحي الذي يقوم على الشرح والتفسير، وهكذا فإن الدراسات الأسلوبية تفيدنا كثيرا في فهم النص الأدبي واستكشاف ما فيه من جوانب جمالية. وعلم الأسلوب هو الذي يطلق عليه في الانجليزية stylistic و كلمة style تعني طريقة الكلام، وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية stylas بمعنى الريش كان يستخدم في الكتابة، ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب، وهكذا يمكننا القول إن الأسلوب هو طريقة الكاتب في تشكيل المادة اللغوية، وعلى هذا الاعتبار يمكننا أن نعرف الأسلوبية على أنها منهج نقدي حديث، يتناول النصوص الأدبية بالدراسة على أساس تحليل الظواهر اللغوية والأسلوبية بشكل يكشف الظواهر الجمالية للنصوص، ويقيم أسلوب مبدعها. وهكذا من أهم سمات المنهج الأسلوبية: "اكتشاف العلاقات اللغوية القائمة في النص، والظواهر المميّزة التي تشكل سمات خاصة فيه، ثم محاولة التعرف على العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب، الذي يشكل مادته اللغوية وفق أحاسيسه ومشاعره التي تجعله يلج على أساليب معينة، ويستخدم صيغا لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النص الأدبي" وعلى هذا الأساس، فسوف تكون دراستي هي اللغة بمستوياتها المختلفة، التركيبية، والصوتية، وعلى مستوى الصورة، لننفذ من خلالها إلى عمق النص الشعري الجاهلي، آخذين بعين الاعتبار مدى تميّز الجاهليين في صياغة تلك اللغة وتشكيلها، وجماليات هذا التشكيل وسوف أطبق على ثلاث قصائد من الشعر الجاهلي.

¹ عودة خليل: المنهج الأسلوبية في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث ١٩٩٤م، العدد ٨ ص ٩٩

١. وأول هذه القصائد بائنة امرئ القيس التي يقول فيها: من (الوافر)^١

أَرَانَا مُؤَصِّرِينَ لَأَمْرِ غَيْبٍ وَنُسُجْرُ بِالطَّعَامِ ، وَبِالشَّرَابِ

وعدد أبياتها ثلاث عشرة بيتا

٢. والقصيدة الثانية قصيدة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء بنيهِ: من : (الكامل)^٢

أَمِنْ الْمُنُونِ وَرَيْهِمَا تَتَوَجَّعُ وَالذَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَنْ يَجْنَعُ

وعدد أبياتها (خمس وستين) بيتا

٣. والقصيدة الثالثة قصيدة الخنساء في أخمها صخر من (البسيط)^٣

قَذَى بَعِينِكَ أُمُّ بِالْعَيْنِ عُوَّارُ أُمُّ ذَرَقَتْ أُمُّ خَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ

وعدد أبياتها ست وثلاثون بيتا.

لنصل إلى أن ألفاظ المجموعة الشعرية تزخر بألفاظ كثيرة تعكس جانبا قويا من شخصية قلقة مضطربة، وتدل على تفكيرها في المصير المجهول، فلغة الشعر الذي يعبر به الشعراء عن الموت، تؤدي وظيفة نقل المعنى والتأثير في المتلقي، وهذا يؤكد أهمية اللفظة وتأثيرها في نقل التفاعل النفسي والشخصي، ولهذا ساهمت اللغة بجميع مستوياتها الصوتية والنحوية والصرفية في بناء فكرة الموت.

توطئة

الحمد رب العالمين والصلاة والسلام على خير من نطق بالعربية محمد بن عبد الله عليه أفضل الصلاة والسلام. أما بعد فإن هذه الدراسة تهدف إلى بيان أهمية الدراسات الأسلوبية في النقد

^١ ديوان امرئ القيس ص ٧٢. ٧٣

^٢ السُّكْرِيُّ. أبي سعيد الحسن بن الحسين. شرح أشعار الهذليين، ١٢/١

^٣ ديوان الخنساء، طبعة دارصادر بيروت، ص ٤٧

الحديث، لأن الأسلوبية الحديثة تميزت بتناولها الناضج والعميق للنصوص الأدبية وقدرتها على الكشف عن مواطن الجمال فيها، مستفيدة من علم اللغة ودراساته العلمية التي تغذي الدراسات النقدية بحيث تتجاوز الجوانب الشكلية للنص والنقد السطحي الذي يقوم على الشرح والتفسير، ومن أهمية الدراسات الأسلوبية كذلك أنها تفيدنا كثيرا في فهم النص الأدبي واستكشاف ما فيه من جوانب جمالية.

وعلى هذا المنطلق، فسوف تكون دراستي دراسة تطبيقية على ثلاث فصائد من الشعر الجاهلي تشترك في الموضوع وهو الرثاء وقلق الموت ، كما أنها تشترك في أساليب لغوية أخرى كثيرة بمستوياتها المختلفة، التركيبية، والصوتية، وعلى مستوى الصورة، لننفذ من خلالها إلى عمق النص الشعري الجاهلي، آخذين بعين الاعتبار مدى تميز الجاهليين في صياغة تلك اللغة وتشكيلها، وجماليات هذا التشكيل .

وأول هذه القصائد بائية امرئ القيس التي يقول فيها: من الوافر¹

أَرَانَا مُؤْضِعِينَ لَأَمْرِ غَيْبٍ وَتُسْجَرُ بِالطَّعَامِ ، وَبِالشَّرَابِ

وعدد أبياتها ثلاث عشرة بيتا.

والقصيدة الثانية قصيدة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء بنيهِ: من : الكامل

أَمِنَ الْمُنُونُ وَرَيْهًا تَتَوَجَّعُ وَالْدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَنْ يَجْنَعُ

وعدد أبياتها خمس وستين بيتا

والقصيدة الثالثة قصيدة الخنساء في أخيها صخر من البسيط

قَذَى بَعِينِكَ أُمُّ بِالْعَيْنِ عَوَّارُ أُمُّ ذَرَفَتْ أُمُّ خَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ

¹ امرؤ القيس، الديوان، طبعة (بيروت، دارصادر، ب ت).

وعدد أبياتها ست وثلاثون بيتا. لنصل إلى أن ألفاظ المجموعة الشعرية تزخر بألفاظ كثيرة تعكس جانبا قويا من شخصية قلقة مضطربة، وتدلل على تفكيرها في المصير المجهول، فلغة الشعر الذي يعبر به الشعراء عن الموت، تؤدي وظيفة نقل المعنى والتأثير في المتلقي، وهذا يؤكد أهمية اللفظة وتأثيرها في نقل التفاعل النفسي والشخصي، ولهذا ساهمت اللغة بجميع مستوياتها الصوتية والنحوية والصرفية في بناء فكرة الموت.

مفهوم الأسلوبية :

يذهب معظم الدارسين والمهتمين بحقل الدراسات الأدبية، إلى القول إن للسانيات دي سوسير الأثر الكبير في نشأة المناهج النقدية النسقية، وانتهاجها الوصف والتحليل في مقارنة النصوص الأدبية، وتركها المعيارية واستصدار الأحكام النابعة. وتلك النقطة النوعية في التعامل مع النصوص الأدبية، تجلت بوضوح مع مطلع القرن العشرين في شتى المناهج النقدية المعاصرة.

ولو ألقينا نظرة سريعة في تطور لفظة الأسلوب في التراث العربي القديم نجد أن للعلماء المتقدمين كأبي عبيدة، والأخفش، والفراء، والجرجاني الجهد الكبير في إثراء مفهوم الأسلوب في الشعر وجلاء أشكاله، رغم تباين الأهداف التي سعوا إليها، بين بلاغة الخطاب القرآني وإعجازه أو دفع طعون الملحدين في القرآن وعبريته. وفي لسان العرب لابن منظور: (ويقال للسطر من النخيل أسلوبٌ وكلُّ طريقٍ ممتدٍّ فهو أسلوبٌ. والأسلوبُ: الطريق والوجهُ والمذهبُ يقال: أنتم في أسلوبٍ سوءٍ ويجمعُ أساليبٌ، والأسلوبُ الطريقُ تأخذ فيه والأسلوبُ بالضم الفنُّ يقال: أخذ فلانٌ في أساليبٍ من القول أي أفانين منه) ¹ ولعل أدق تحديد له يرجع إلى ابن خلدون حيث يقول: (إنه عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه. ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض.. وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب

¹ فضل، صلاح الدكتور، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الطبعة الأولى، دار الشروق، ١٩٩٨م.

أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب و البيان فيرصها فيه رصاً كما يفعل البناؤ في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، و يقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به و توجد فيه على أنحاء مختلفة..^٥

والذي يظهر من سياق كلامهم أنهم لا يستخدمون مصطلح الأسلوب بالمعنى المستخدم الآن وإنما يعنون به الطريقة الخاصة في النظم والسمة المميزة للكلام عن كلام آخر وهذا يفيدنا أن أصل اللفظ، وشيء من المعنى كان موجودا عند علمائنا الأوائل قديما .

أما عن الأسلوب عند الأوروبيين قديما فقد كان من عهد أرسطو ومن بعده وكانت تستخدم أصلا للقلم والريشة، ثم استخدمت لفن نحت العمارة، ثم دخلت في مجال الدراسات الأدبية، حيث صارت تعني أي طريق خاص لاستعمال اللغة بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة للكاتب أو الخطيب.^١

نستخلص من كل هذا أن كلمة الأسلوب STYLE سابقة عن كلمة الأسلوبية stylistique في الظهور إذ ارتبط مفهوم الأسلوب بالبلاغة منذ القديم في حين انبثقت الأسلوبية إثر الثورة التي أحدثتها لسانيات دي سوسير مطلع القرن العشرين، في مجال الدرس اللغوي.

أما عن الأسلوب في العصر الحديث فإنه يعرّف بعدة تعريفات نظرا لتعدد الاعتبارات وهي على النحو الآتي باعتبار المرسل أو المخاطب: هو التعبير الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه ولذلك قالوا الأسلوب هو الرجل . باعتبار المتلقي والمخاطب : هو سمات النص التي تترك أثرها على المتلقي أيا كان هذا الأثر. باعتبار الخطاب : هو مجموعة الظواهر اللغوية المختارة الموظفة المشكلة عدولا، وما يتصل به من إحياءات ودلالات^٧ وهكذا يمكننا القول إن الأسلوب هو طريقة الكاتب في تشكيل المادة اللغوية، وعلى هذا الاعتبار يمكننا أن نعرف الأسلوبية على أنها منهج نقدي حديث، يتناول النصوص الأدبية بالدراسة على أساس تحليل الظواهر اللغوية والأسلوبية بشكل يكشف الظواهر

^١ امرؤ القيس، الديوان، طبعة ٢ (بيروت، دارصادر، ب ت).

الجمالية للنصوص، ويقيم أسلوب مبدعها. وهذا من أهم سمات المنهج الأسلوبي: اكتشاف العلاقات اللغوية القائمة في النص، والظواهر المميزة التي تشكل سمات خاصة فيه، ثم محاولة التعرف على العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب، الذي يشكل مادته اللغوية وفق أحاسيسه ومشاعره التي تجعله يلج على أساليب معينة، ويستخدم صيغا لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النص الأدبي.

فكرة الأبيات/ قلق الموت

أثارت مسألة الموت والمصير المحتوم في أعماق المفكرين والعقلاء وأثارت في أنفسهم اضطرابات وتساؤلات حائرة عن جدلية الموت والحياة، وسر الفناء، وغاية الزوال، وقد عبرت ثقافات الشعوب، وفلسفاتهما، وأساطيرها عن قضية الموت بمستويات مختلفة ونقلت كثيرا من التصورات عن طبيعة العدم والبقاء، ويتساءل عقل البشر دائما كم من الأجيال قد مرت على هذه الأرض أين هم؟ إلى أين ذهبوا؟، والسؤال الضخم الذي أرق الجميع هو: لماذا يتعين أن يفنى كل ما يظهر إلى الوجود، وكل ما له الحق في الوجود؟ وما قيمة الوجود إذا كان عارضا زائلا؟ هنا وقف عقل الإنسان عاجزا عن الإجابة، إذ الموت هو أعظم ما في الحياة به تحدى. الله عز وجل. الخلق أجمعين، فأذل الجبابرة والطغاة وأسعد التقاة بلقائه.

لو بدأنا بقصيدة أبي ذؤيب الهذلي نجد أن القصيدة تقع في تسعة وستين بيتا، وفي بعض النسخ خمسة وستين بيتا، بدأها بحديث دار بينه وبين أميمة عن سبب شحوبه، وألمه وبين أن السبب فقدان أبنائه دفعة واحدة، ثم انتقل إلى الحكمة، ويتلو هذا الحدث ثلاث قصص، أراد أن يعزي نفسه بها، وكل قصة تبدأ والدهر لا يبقى على حدثانه ففي الأولى يتحدث عن حمار وحشي مع أتنه، يبحث عن الماء، ليبقى مع أتنه على قيد الحياة، ويتريص به صائد جائع، ويوجه سهامه إليه، فيصيد المجموعة تباعا. وفي القصة الثانية يتحدث عن ثور وحشي، يخيفه الليل الممطر ببرقه، ورعده، فيختبئ في ليلة ممطرة باردة تحت الأشجار حتى إذا ما طلع الفجر راح يبحث عن طعام، فتلاحقه كلاب الصيد، وتنتهي المطاردة العنيفة بقتله وموته. أما القصة الثالثة فيتحدث عن

بطلين أرعبا الناس طويلا بشجاعتهما، ثم يشأ القدر أن يكونا طرفي صراع ينتهي بموتهما معا. وهذه القصص يجسد أبوذؤيب فكرة الموت والمصير المحتوم لكل الأحياء.

وقد بدأ أبوذؤيب الهذلي قصيدته بالاستفهام التعجبي أمن المنون وريها ... الذي يحمل إجابته معه، مخالفا بذلك النموذج الشعري العربي، فلم يرسم الشاعر خطوات الجاهليين في بناء القصيدة، ودافعه إلى ذلك هو القلق والتوتر.

أما قصيدة امرئ القيس فهي تتحدث عن موضوع واحد دون اعتماد مقدمة طلليلة أو غزلية كعادة الجاهليين، إذ إن الشاعر يعبر من خلال هذه الأبيات عن حالة نفسية عصبية تمرّ بها الذات الإنسانية، وهي حالة القلق والخوف من الموت والمصير المحتوم، إنها حالة نفسية تنفصل فيها الذات الشاعرة عن واقع المادة

المحتوم حول فضاءات الروح. وهذا النوع من الشعر تحدث عنه النقاد العرب القدماء في حديثهم عن بناء القصيدة العربية وعلى رأسهم صاحب العمدة في محاسن الشعر وآدابه ابن رشيق القيرواني يذكر فيه تحت باب المبدأ والخروج، والنهاية بقوله: (من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطاً من النسب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو: الوثب، والبت، والقطع، والكسع، والاقتضاب)^١

أما قصيدة الخنساء فمطلعها حديث بكائي تظهر في مستهل الأنا الباكية كما يظهر اسم المرثي مند البيت الأول، وتلجأ إلى خطاب العين بديلاً عن خطاب الرفاق بصيغة الأمر قذى وقد بدأت بأسلوب الاستفهام الذي حذف أداته جوازا وتقديره أقدى؟ أم بالعين؟ أم ذرفت؟ وتدور معاني القصيدة حول القلق والفرق الذي يشعر به الإنسان عندما يفقد أخاه فهي تقول أن عينها لا تكاد تبصر النور، وأنها لم تعد تبصر أحدا بعد موت صخر، وأن الكون خلا من الناس، ثم تعدد فضائل صخر، وشجاعته. واستخدمت الشاعرة أساليب مختلفة للتعبير عن هذه المعاني على سبيل المثال

^١ الضبي المفضل، المفضليات، الطبعة ٩، شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، (مصر: دارالمعارف، ٢٠٠٦م).

استخدمت أسلوب التقديم والتأخير بأنواعه المختلفة. كتقديم الجار والمجرور في حديثها عن الموت. في قولها:

قذى بعينك أم بالعين عوّارُ
أم ذرّفت أذخلت من أهلها الدّارُ

فالشاعرة تعيش في صميم مشكلة الحزن التي تكابدها، فقدمت الجار والمجرور بالعين عوّار من البيت الأول على المبتدأ عوّار لدلالة الاختصاص. وكذلك لها عليه زنيّ وهي مفتّار من البيت الرابع قدمت المسند إليه لبيان خطورة الموت. وأيضاً في صرفها عبّر من البيت السادس. ووفي الحروب جريئ من البيت التاسع. ووما في وردها عار من البيت العاشر. ووللدهر إحلاء ومراء من البيت الحادي عشر وغيرها.

ومن الأمثلة السابقة يتبين أن الجار والمجرور من المعطيات الأسلوبية التي تلعب دوراً هاماً في تكوين الجمل في اللغة العربية^١ فتقديم هذه المسندات عليها الجار والمجرور أفاد الاختصاص. واستخدمت كذلك تقديم المفعول به

لم تره جارةً يمشي بساحتها
لريبة حين يخلي بيته الجارُ

لم تره الضمير المتصل في محل نصب مفعول مقدم، وكذلك يخلي بيته الجار آخر الفاعل وقدم المفعول به

ليبيكه مقيّر أفى حريته
دهر وحالفه بؤس وإفتارُ

وتقديم إنما في قولها فإنّما هي اقبالٌ وأدبارٌ التي تتكون من إنّ حرف مشبه بالفعل و ما التي تكفيها عن العمل، وهي تفيد الحصر.

^١ العلوي اليميني، الإمام يحيى بن حمزة، الطراز، الطبعة الأولى، تحقيق عبد الحميد هندواي، (بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٢م).

الشاعرة ترثي فارساً، وتذكر أن البأس وشدة الحرب من شيمته وأخلاقه، وطبائعه الملازمة له، فكأنه إذا نزل بعدو نزلت بهم نائبة من نوائب الدهر تجر معها الموت.

والأصل إذا جاء لابد له من مسببات منها بأس هذا الفارس، وقدمت الشاعرة كلمة حربيته وهو تقديم المفعول به على الفاعل دهر فالتقديم هنا لتأكيد أن صروف الدهر تؤدي إلى الموت كما أن بأس هذا الفارس يؤدي إلى الموت.

وعموماً إن تقديم الكلمة أو العبارة يدل على القصر أو التفخيم، أو حسن الذوق واللياقة أو الأهمية.

واستخدمت الشاعرة أيضاً بعض الأساليب البيانية في هذه القصيدة على سبيل المثال استخدمت أساليب التشبيه المختلفة. وجموع التشبيهات الواردة في هذه القصيدة هي خمس تشبيهات، اثنان منها محذوف الأداة، وثلاثة منها مذكور الأداة، ونوع الأداة كأن.

كما استخدمت بعض الأساليب الأخرى منها صيغ المبالغة فعّال إحدى عشرة مرة، ومفعّل مرتين، و(أفعال) مرة واحدة. فهذه الصيغ فعّال، مفعّل، وأفعال تدل على قوة الفجعة، والألم التي تشعر بها الشاعرة تقول الخنساء في أخيها: (حَمَلُ أَلْوِيَةِ هَبَاطُ أَوْدِيَةِ شَهَادُ أُنْدِيَةِ لِلْجَيْشِ جَرَّازُ) ونلاحظ انبثاق القوة وما تستبطنه الصيغة من مجاهدة فكلمات حمّال، وهبّاط، وشهاد صيغ تدل على المبالغة، وتدل على شدة المصائب

ونلاحظ كذلك استخداماً لبغض الأساليب الأخرى، كالمقابلة في إعلان، وإسرار وإقبال وإدبار و تحنان، وتسحار وإحلاء وإمرار.

المستوى الإيقاعي

جاءت القصائد الثالث في البحور الطويلة الوافر، الكامل، البسيط وإذا نظرنا إلى طبيعة هذه الأصوات التي كثر مجيئها رويًا في القصائد الثلاث نجد من الأصوات المجهورة مثل الباء، والعين،

والراء التي تساعد بوضوحها على رفع الصوت عند الحديث عن الموت، لإعلان خطورة الموت وتفرغ شحنة الألم واليأس، ثم إن حالة الشاعر الذي يتحدث عن الموت قلقاً متوتراً، لا يتناسب معها الهمس الهادي، وإنما الجهر العالي كما تجتمع

هذه الأصوات الباء والراء، والعين على صفة الذلاقة^١ وفي الحديث عن الموت يحتاج الشاعر لهذه الأصوات سواء كان في بكائه وتأبينه، أو تفكيره في أمر المصير، لما فيها من سهولة، وهذا يتناسب مع رعدة الحزن والألم المعتلجة في النفس، ف الباء من الأصوات المجهورة الغنية^٢ بعنصر الوضوح السمعي، كما أنها من الأصوات الشديدة الانفجارية^٣، ولعل هذه الشدة توازي ما يعانيه امرؤ القيس من شدة ما يشعر به من ألم الموت وكربته. ومجمل القول أستطيع أن أخلص كل ما مضى أن الحروف التي كثر ورودها في الحديث عن الموت توفرت فيها صفات القوة من: الجهر والذلاقة، والشدة، والانفجار، والقلقلة، فتناسب ذلك التعبير عن صدى أحاسيس الشعراء، وكانت هذه الأصوات مرآة لعواطفهم وآلامهم وأحزانهم.

من الأساليب التي كثر ورودها في اللغة العربية عامة وفي الشعر خاصة النداء، وهو وسيلة من وسائل رفع الصوت، ولأنه يكون بداية فاصلة نغمية تحمل إيقاعات الإنشاد، من خلال المقطع المتوسط المفتوح يا و أ وما يحمله هذا المد من تفرغ شحنة الحزن والألم المعتلجة في النفس. وهذا يتيح للشاعر أن يتحكم في زمن مد الصوت فالشاعر في ندائه يبحث عن الأنس المفقود من خلال المقاطع الصوتية التي كررها أكثر من مرة يا حرّ، ص ح / ح / ص ح / ص / ص. فأداة النداء الياء تعطي مجالا لرفع الصوت والتنفيس عن الحزن بمدّها كما توحى بالتباعد بين المنادى والمنادي عليه كقول الخنساء في أخيها: (يا صخر وراة ماء...)١٥ ونلاحظ أن النداء هنا يكشف عن اضطراب وذهول قلب مكرب، أثقلته سهام الدهر، فتواترت في حدوده الأشياء، فنادت الشاعرة من لا ينادى

^١ الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ط ٢، شرحه وعلّق عليه ووضع فهرسه، محمّد التنوحي (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٧م).

^٢ عبد المطلب محمد الدكتور، جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجنمان، ١٩٩٥م

^٣ صادق رمضان، شعر ابن الفارض دراسة أسلوبية، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

وسألت من لا يجيب، نادت الميت وألحت في ندائه. فكررت كلمة يا صخر لتشير إلى مأساوية الحياة. ويضاف إلى هذا ما يقوم به النداء من وظيفة دلالية، وهي التفاعل بين المنادي والمناذى عليه تفاعلا يبعث على إيجاد حركة يكسر بها شاعره سكون الموت وخموده، ووحشة الحزن والألم^{١٦} وقد يعمد الشاعر إلى استخدام لون آخر من النداء وهو الهمزة كقول أبي ذؤيب الهذلي في مطلع قصيدته (أمن المنون وريهما) ومن الملاحظ أن الشاعر منذ البيت الأول قد استخدم أداة النداء أ ليعلن استيائه من حالته النفسية بعد ذهاب مساعديه، وبحثه عن الأنس ، وينقل الشاعر الإيقاع الداخلي إلى حرف النون فنجدته منتشراً في مفاصل الأبيات سبع مرات بما فيها التشديد في أن وإنّا، والنون مجهور شديد أغن. وكل أولئك يساعد على رفع الصوت ومدّه. ومجمل القول أستطيع أن أقول إن الأصوات في الأبيات التي تناول فيها الشعراء الحديث عن الموت، تعكس ملامح الشخصية الحزينة من خلال أمرين: أولهما: المخرج. وثانيهما: الصفة من جهر وهمس ومن شدة، أو رخاوة أو غيرها من صفات الحروف. ونجد أيضاً أن الحديث عن الموت إذا كان رثاء فهو للتنفيس عن الحزن والألم، والإشادة بالفقيد، وتهديد الخصم، والحث على الثأر ونحو ذلك، وهذا بطبيعة الحال يتطلب أصواتاً ذات صفات معينة تعين على تفرغ شحنة الحزن والألم من ناحية، وإبراز فداحة المصائب والتأثير في السامعين من ناحية أخرى. وهذا يتناسبه الأصوات القوية التي تتمتع بصفات الجهر والشدة، والإطباق والاستعلاء.

بَعَدَ الرُّقَادِينَ وَعَبْرَةً مَا تُقْلَعُ
فَتَخَرِّمُوا، وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعٌ

أُودَى بَنِيّ، فَأَغْقُبُونِي حَسْرَةً
سَبَقُوا هَوًى، وَأَغْنَقُوا لِهَوَاهُمْ

ونلاحظ من هذه القصيدة أن نسبة حروف الجهر أكثر من حروف المهموسة، وكذلك نسبة حروف الشدة. لأن الرثاء يتطلب الإعلان عن المصائب، وتفرغ شحنة الألم، بالإضافة إلى ما يصاحب النطق من مجاهدة للنفس حيث. ابتعد عنها شاعر الرثاء حتى لا يجمع عليه إجهاد

النفس بالنطق به، وإجهاد النفس بالهم والحزن، لذا انخفضت نسبة الأصوات المهموسة في شعر الرثاء.^١

مستويات التركيب

أولاً : الاستفهام

استخدم الشاعر الجاهلي أسلوب الاستفهام في حديثه عن الموت، لأنه افتقد الرؤية اليقينية للحياة بعد الموت. فظلت فكرة الانتهاء هي المسيطرة على ذهنه، فكثرت التساؤلات حول المصير، وكان أسلوب الاستفهام يكشف عن حالة الحيرة، والقلق والتوتر التي عايشها الشاعر الجاهلي، كما يكشف عن إحساسه بافتقار الأمان كقول امرئ القيس:^٢

ألم أنض المطي بكلّ خرق أمق الطول ، لماع السراب
وأركب في اللهام المجر حتى أنال مأكّل الفحم الرغاب

وأغلب نغمات الاستفهام تنبع من حالة القلق والتوتر، وقد تنفرع هذه النغمات إلى معان جزئية تدل على التحسر أو الاستنكار، أو التهديد و الوعيد، وكلها صور تنبض بالحركة.

ويقول أبو ذؤيب من الكامل^٣

أمن المئون وريها تتوجع؟ والدهر ليس بمعتب من يجزع
قالت أميمة: ما لجسمك شاحباً منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع

^١ النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، نهاية الأرب في فنون الأدب، الطبعة الأولى، تحقيق مفيد قميحة وغيره، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٤م).

^٢ من الوافر القيرواني، ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، الطبعة ٥، حققه وفصله، وعلق على هوامشه محمد معي الدين عبد الحميد، (بيروت: دار الجيل، ١٩٨١م).

^٣ عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ط٣، مكتبة لبنان، ١٩٩٤م.

وتبدأ الخنساء قصيدتها بالاستفهام المحذوف الآداة في قولها :

قذى بعينك أم بالعين عوَّأُ
أم ذرَّفتْ أذخلتْ منْ أهلهما الدَّارُ

ليدل الاستفهام على القلق والفقد الذي تشعر به الشاعرة. ويعتمد النص الشعري الذي يتحدث فيه الشاعر عن الموت على الجمل الفعلية اعتمادا واضحا، ولعل هذا الاعتماد يفضي بالنص إلى نوع من الحركة الموسيقية والاستمرارية تمنحها إياه الأفعال بماضها ومضارعها، فتتفاعل هذه الحركة مع خلجات نفس الشاعر الحزينة من اضطراب وانفعال يجزع، قالت، ينفع، يلثم، أفض، أودي، فودَّعوا، سبقوا، أعنقوا، فغيرت وغيرها من الأفعال.

ونلاحظ أن الشاعر في القطعة السابقة استخدم الجمل الفعلية مع تغيير زمانها الماضي والحال الاستقبال، وهذا يعكس حالة التغير وعدم الثبات التي يعيشها بسبب موت ابنائه، فهو يعيش لحظات الماضي الجميل وذكرياته، والحاضر وفجيئته والمستقبل وامتداد الحزن فيه. فتوارت الجمل الاسمية التي بلغت نصف الجمل الفعلية. وهذا مما يبعث الحركة داخل النص نتيجة للتلازم والتلاحم بين الزمن والحدث مما يعطيها صفة التجديد ٢٠. وبقي أن أشير إلى أن الشاعر زواج بين الأفعال الماضية والمضارعة معا ليجمع لنا أفعال الدهر قديمه وحاضره فيربط بذلك بين ماضيه الحزين، وحاضره المؤلم. وقد تتلاشى الجمل الاسمية في بعض الأحيان.

ثانيا: أساليب ربط الجمل

لقد نبه كثير من البلاغيين إلى أهمية الربط بين الجمل، وأنه من أصعب أبواب البلاغة العربية، لقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذا الأمر بقوله: (اعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة ومما لا يتأتى لتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخالص والإقوّم طبعوا على البلاغة وأوتوا فتاً من المعرفة في ذوق الكلام هم بها أفراد. وقد بلغ من قوة الأمر في ذلك أنهم جعلوه حداً للبلاغة فقد جاء عن بعضهم أنه سئل عنها فقال: معرفة الفصل من الوصل ذاك لغموضه ودقة مسلكه وأنه لا يكمل لإحراز الفضيلة فيه أحد إلا كمل لسائر معاني البلاغة) ٢١

ولذلك قال بعض البلاغيين: (البلاغة هي: مَعْرِفَةُ الْقَصْلِ مِنَ الْوَصْلِ) ٢٢ لهذا حاول عبد القاهر الجرجاني ضبط مسألة عطف الجمل حيث قسم الجمل إلى ثلاثة أقسام ٢٣: وخلصها أن الجملة إذا كانت ذات صلة معنوية محدودة مع التي قبلها كان العطف، وإذا كانت ليست بذات صلة مع التي قبلها كان ترك العطف، وإذا كانت صلتها مع التي قبلها صلة تكرار كان ترك العطف أيضاً، فالعطف يكون عندما تكون الجملة مع التي قبلها بين تمام الانفصال وتمام الاتصال.

فإذا ما أتيتُ إلى القصائد الثالث، محاولاً التوصل إلى أداة الربط التي يوظف بها الشعراء الثلاثة في حديثهم عن الموت، أُلْقِيتُ أنه من الصعب علي أن أكتب كل الأمثلة على هذه الصفحات المعدودات . ولكن من باب الاختصار سأكتفي بكتابة نص كامل لقصيدة واحدة.

وسيكون تأملي للعطف وحروفه تأملاً إحصائياً دلالياً، محاولاً إحصاء حروف العطف الموجودة بالقصائد المذكورة، وطبيعة المكان التي ترد فيه تلك الحروف، ثم أحاول أخيراً أن أتوصل إلى دلالة ورود الحروف بهذه النسبة في هذا المكان، أو ذاك.

وفي القصيدة الأولى سنرى دور حرف العطف في التعبير عن المعاناة والحزن، يقول امرؤ القيس: من الوافر^١

^١ الجرجاني، محمد بن علي بن محمد، الإشارات والتنبيهات في علوم البلاغة ، ص ٤.

وَنُشَحَّرُ بِالطَّعَامِ ، وَبِالشَّرَابِ	أَرَانَا مُوَضَّعِينَ لِأَمْرِ غَيْبٍ
وَأَجْرًا مِنْ مُجَلِّحَةِ الذَّنَابِ ٢٥	عَصَافِيرُ ، وَذُبَّانُ ، وَدَوْدُ
سَتَكْفِينِي التَّجَارِبُ وَانْتِسَابِي	فَبِعِضِّ اللَّوْمِ عَادَلْتِي فَإِنِّي
وَهَذَا الْمَوْتُ يَسْلُبُنِي شَبَابِي ٢٦	إِلَى عِرْقِ الثَّرَى وَشَجْتِ عُرْوِي
فَيَلْحِقُنِي وَشَيْكَا بِالتَّرَابِ ٢٧	وَنَفْسِي ، سَوْفَ يَسْلُبُهَا ، وَجَزْمِي
أَمَقَّ الطُّولِ ، لِمَاءِ السَّرَابِ ٢٨	أَلَمْ أَنْضِ الْمَطِيَّ بِكُلِّ خَرَقٍ
أَنَالَ مَائِلَ الْفَحْمِ الرِّغَابِ ٢٩	وَأَرْكَبُ فِي اللَّهَامِ الْمَجْرَحِ حَتَّى
إِلَيْهِ هَمَّتِي ، وَبِهِ اكْتِسَابِي	وَكُلِّ مَكَارِمِ الْأَخْلَاقِ صَارَتْ
رَضِيتُ مِنَ الْغَنِيمَةِ بِالْإِيَابِ	وَقَدْ طَوَّفْتُ فِي الْأَفَاقِ ، حَتَّى
وَبَعْدَ الْخَيْرِ حُجْرٍ ، ذِي الْقِيَابِ	أَبْعَدَ الْحَارِثِ الْمَلِكِ ابْنَ عَمْرُو
وَلَمْ تَغْفَلَ عَنِ الصَّمِّ الْهَضَابِ	أَرْجِي مِنْ صُرُوفِ الدَّهْرِ لِينًا
سَأَنْشُبُ فِي شَبَا ظَفَرِ وَنَابِ	وَأَعْلَمُ أَنِّي ، عَمَّا قَرِيبٍ
وَلَا أَنْسَى قَتِيلًا بِالْكُلَابِ	كَمَا لَاقَى أَبِي حَجْرٌ وَجَدِي

إن الشاعر يعترف في بداية الأبيات، بل يؤكد بأن الجميع سوف يتعرضون لأمر غيب مجهول، سوف يلقون مصيرا واحدا، مصيرا مجهولا لا يعرفه أحد من البشر، رغم أنهم يسحرون في هذه الدنيا بالعيش والطعام والشراب والملذات، إن الجميع منشغلون بأمور الحياة، ويتناسون المصير المؤلم الموت، وما بعد الموت. فحروف

فالشطر الأول من البيت يبدأ بـ الواو والشطر الثاني يبدأ بـ بالفاء، ولهذا فحروف العطف في هذه المواضع لاتأتي لعطف مفردات، وإنما هي لعطف جمل. فالشاعر يحرص على تشويق البيت، وتجزيته إلى وحدات صغيرة مترابطة لتناسب المعاناة وتفرغ شحنة الألم.

إذن "فالعطف يكسر رتابة البيت، أو الجملة الشعرية الناجمة عن تكرار العطف، وتنشيط ذهن المتلقي".^١

^١ عمر أحمد مختار الدكتور، دراسة الصوت اللغوي، ص ٦٥.

أما القصيدة الثانية التي يقول أبو ذؤيب في مطلعها: من الكامل^١

أَمِنَ الْمُنُونِ وَرَيْبَهَا تَتَوَجَّعُ والدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ

فيبليغ عدد أبياتها كما سبق أن أشرت إلى (خمس وستين بيتا. يبدأ أربع وأربعين بيتا منها بحرف العطف أي أن معظم الأبيات التي تبدأ بحرف العطف تعادل نسبة كبيرة من مجمل أبياتها ، وتكررت الواو سبع وخمسين مرة، والفاء ست وأربعين مرة، وتكررت حتى مرتين، وجاءت كل من أو، و أم مرة واحدة. ومن الملاحظ أيضا أن الأشطر الأخيرة لأحد عشر بيتا من القصيدة تبدأ هي الأخرى بحرف عطف تكررت الواو سبع مرات، والفاء أربع مرات، ونرى في بعض الأحيان تعانقا بين بعض حروف العطف في بعض الأبيات من القصيدة كقول^٢:

ولقد حَرَصْتُ بَأَنْ أُدَافِعَ عَنْهُمْ فإذا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا تُدْفَعُ

وفي قوله^٣:

فَغَبَرْتُ بَعْدَهُمْ بِعَيْشٍ بِأَصَبٍ وَأَخَالَ أَنِّي لِأَحِقُّ مُسْتَنْبَعٍ

ففي هذين البيتين نلاحظ أن الشطر الأول من البيت الأول يبدأ بـ الواو والشطر الثاني يبدأ بـ بالفاء وفي البيت الثاني خلاف ذلك، هكذا ينشط العطف ذهن المستمع.

بالإضافة إلى أن أدوات الربط المستخدمة في مطلع الأبيات في هذه القصيدة هي الواو، والفاء، وحتى، وأم. والواو أكثر حروف العطف دورانا في هذه القصيدة عموما.

وقد بلغ الاتكاء على العطف ذروته في قلب القصيدة عندما أخذ الشاعر يجلي روعة الدهر وشدة انفعاله في الموت حيث يقول^٤:

^١ ابن منظور، محمد بن مكرم بن منظور المصري، لسان العرب، الطبعة الأولى.

^٢ عمر أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، ص ١٣.

^٣ عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ط ٣، ص ٧٦.

^٤ السُّكْرِيُّ، أبي سعيد الحسن بن الحسين، شرح أشعار الهذليين، ط ١، ص ٨٩.

أَمِنْ المُنُونِ وَرَيْيَهَا تَتَوَجَّعُ وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ

فإذا ما انتقلت إلى القصيدة الثالثة وهي قول الخنساء في أخيها: من البسيط^١

قَدْ بَعِينِكَ أُمُّ بِالْعَيْنِ عَوَّارُ أُمُّ ذَرَفَتْ أُمُّ خَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ

نجد أن حروف العطف المستخدمة في هذه القصيدة هي الواو، والفاء، وحتى، و أم. فقد وردت الواو في ثلاث وثلاثين مرة، والفاء في ثماني مرات، ووردت كل من حتى، وأم مرتين. فالواو هي أكثر حروف العطف دورانا في هذه القصيدة وهي تفيد المشاركة^٢. وكما أن لها القدرة على شدة طرفين لغويين، وربطهما كما إذا نُثِي أحد طرفي رداء إلى الآخر

فالشاعرة تحاول أن تستجمع هنا خلال روعة الفجعة، فتفرغ شحنتها عن طريق بنية العطف الداخلية في القصيدة فكثيرا ما تلجأ إلى تشويق البيت إلى وحدات صوتية متعددة يربطها حرف العطف كما في قولها: ^٣

وَإِنَّ صَخْرًا لَوَالَيْنَا وَسَيْدُنَا وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا نَشْتَوْلُنَحَاؤُ

وقد كثفت الشاعرة من آليات العطف في البيت، وإنَّ صخرًا، ووسيدنا، وإنَّ صخرًا، وهي تلزم إلى جانب ذلك بتقسيم داخلي ذي إيقاع رقيق.

وهكذا كان لدى الشاعر الجاهلي إحساس قوي بربط الأفكار مع بعضها، ومن ثم كان يميل إلى استخدام حرف الواو في حديثه عن الموت. كما يتضح من الإحصاء التالي:

^١ القيرواني، ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط ٥، ص ٦٩.

^٢ عودة خليل، "المنهج الأسلوب في دراسة النص الأدبي"، مجلة النجاح للابحاث، العدد (٨)، ص ٧٠.

^٣ الخنساء، الديوان، ص ٥٦.

عدد حروف الربط									
مجموع الآيات	ف	و	ي	أ	ب	ت	ث	ج	ح
١٣	٢٥	٠	٠	٠	٢	٣	٢٠	أرانا مُوضَعِينَ لِأَمْرِ غَيْبٍ	امرؤ القيس
٦٥	١٠٨	١	١	١	٢	٤٦	٥٧	أَمِنْ الْمَثُونِ وَزِيْهَا تَنْوَجِّعُ	أبو ذؤيب
٣٦	٤٥	٠	٢	٠	٢	٨	٣٣	قَدَى بَعِيْنِكَ أَمَّ بِالْعَيْنِ عَوَّارُ	الخنساء
١١٤	١٧٨	١	٣	١	٦	٥٧	١١٠		المجموع الكلي

جدول يبين عدد حروف العطف الواردة في ثلاث قصائد

وبعد هذه الجولة السريعة مع تلك القصائد الثلاث التي يبلغ مجموع عدد أبياتها مائة وأربعة عشر بيتا وجد حرف العطف في مائة وسبع وسبعين مرة، وجاءت في المرتبة الأولى منها الواو فقد جاءت في مائة وعشر مرات ولا غرابة في هذا فالواو هي أكثر حروف العطف وجودا، واستخداما في الشعر العربي كله على وجه التقريب. ثم تلتها الفاء، ووردت أو مرة واحدة، وبل مرة واحدة، ولم يرد أي حرف آخر غير هذه الأحرف في مطلع أي بيت من أبيات القصائد الثلاث.

ثالثا : أسلوب التوكيد

تختلف دلالة قد على التوكيد عن غيرها من أدوات التوكيد لأنها تحقق الحدث في الماضي والمضارع، وتقربه من الحال في الماضي.

والظاهر أن الشعراء الثلاثة في حديثهم عن الموت استثمروا هذه الأدوات استثماراً جيداً، ونجد أن لفظة قد جاءت في قصيدة امرئ القيس مرة واحدة، أما قصيدة الخنساء فجاءت سبع مرات، وقصيدة أبي ذؤيب ثلاث مرات، وفي أكثر الأحيان وقعت قبل الماضي كثيراً، ووقعت بعد المضارع قليلاً إذا قيس بالماضي مع تعدد مواقعها في الجملة العربية، وأعني من هذا وقوعها في خبر القسم، أو وقوعها في الجملة الحالية كقول الخنساء

قَدْ كَانَ فِيكُمْ أَبُو عَمْرٍ وَيَسُودُكُمْ نَعَمْ الْمُعَمَّمُ لِلدَّاعِينَ نَصَارُ

وقولها أيضاً:

قَدْ كَانَ خَالِصِي مِنْ كُلِّ ذِي نَسَبٍ فَقَدْ أَصِيبَ فَمَا لِلْعَيْشِ أَوْطَارُ

وقعت قد في كل هذه المواقع عنصراً من عناصر التوكيد ينضم إلى غيره من عناصر تقوم عليها جملة القسم كلها المقسم به، والمقسم عليه. فإذا تأملنا المعاني التي دخلت عليها قد نجدها هي لب فكرة الموت، فجواب القسم مثلاً هو المقصود بالقسم في هذه الجمل. كقول أبي ذؤيب الهذلي:

وَلَقَدْ حَرَصْتُ بِأَنْ أَدَافِعَ عَنْهُمْ، وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا تُدْفَعُ

وقوله أيضاً:

وَلَقَدْ أَرَى أَنَّ الْبُكَاءَ سَفَاهَةٌ وَلَسَوْفَ يُولَعُ بِالْبُكَاءِ مَنْ يُفْجَعُ

وهناك أنواع أخرى من أساليب التوكيد التي استخدمها الشعراء الثلاثة في حديثهم عن الموت، ومن تلك الأساليب التوكيد بالحروف الزائدة مثل الباء، وما، وإن، وأن، وإنما، ومن، وألا وغيرها من الحروف، والضمائر المختلفة. وقد يطول بنا المقام لو تتبعنا جميع الأمثلة الواردة في المجموعة الشعرية لكنني أقتصر على مثال أول مثالين.

ومثال الباء قول أبي ذؤيب

(أَمِنَ الْمُنُونِ وَرَبَّيْهَا تَتَوَجَّعُ؟ ... وَالْدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ)

فقد جاءت الباء حرف الجر الزائد في خبر ليس بمعتب لتفيد التوكيد في المعنى الذي يريد الشاعر أن يصل إليه.

بالإضافة إلى ما سبق هناك ظواهر أسلوبية أخرى كثيرة نجدها في القصائد الثلاث منها على سبيل المثال دلالة الصيغ الصرفية الواردة في القصائد، لقد بلغت صيغة المبالغة أكثر الصيغ ظهوراً في الحديث عن الموت بصورة عامة في الشعر الجاهلي، ولعل ما في هذه الصيغ من دلالة على المبالغة في الحدث تكون قادرة على نقل المشاعر من حزن وألم وفجعية تعتلج في النفس كما أن تركيب المورفولوجي يساعد على قوة الدلالة التي تنشأ فيها المناسبة بين اللفظ والمعنى.

ونلاحظ أن ارتبطت صيغة فعيل بالضعف والحزن، وعدم الحيلة، وهذا ما نلتمسه في قول امرئ القيس

كما لاقى أبي حجرٍ وجدّي ولا أنسى قتيلاً بالكُلاب

فنلتمس الضعف في كلمة القتل فقد سلب الموت قوة المُرثي. أما لفظاً حجر وجدّي فقد دلنا على الرفعة، وعلو المكانة. إلا أنها جاءت مسلوقة الرفعة والعلو، فالرفعة بعد أن نالهما الموت. وسلب من رفعتهما وعلوهما. كما أنها دلت على الغربة التي سيطرت على مشاعر الشاعر رغم إحساسه بالموت. وتكرار هذه الصيغة يدل على الانكسار والغربة، والضعف أمام الموت.

الخاتمة:

١. إن الأسلوبية بشكل عام منهج يدرس النص ويقرؤه من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أسلوبية على شتى مستوياتها: نحويًا، ولفظيًا، وصوتيًا، وشكليًا، وما تفرد من وظائف ومضامين ومدلولات

٢. في الحديث عن الموت يعبر الشاعر عن مشاعره تجا قريب أو صديق أو حميم يشترك فيه الجميع، لأن معاني الرثاء واحدة عند الجميع.
٣. إن الجاهليين كانوا يدعون للميت ويستمطرون الدّيم على القبور.
٤. إن ألفاظ المجموعة الشعرية تزخر بألفاظ كثيرة تعكس جانبا قويا من شخصية قلقة مضطربة وتدل على تفكيرها في المصير المجهول، فلغة الشعر الذي يعبر به الشعراء عن الموت تؤدي وظيفة نقل المعنى والتأثير في المتلقي وهذا يؤكد أهمية اللفظة وتأثيرها في نقل التفاعل النفسي والشخصي، ولها ساهمت اللغة بجميع مستوياتها الصوتية والنحوية والصرفية في بناء فكرة الموت.
٥. إن أسلوب الاعتراض والزيادة لهما تأثير إيجابي على المستوى الصوتي والدلالي في أن معا في البيت الذي يدخل عليه الاعتراض أو تدخل عليه الزيادة.
٦. إن تقديم الكلمة أو العبارة يدل على القصر أو التفخيم، أو حسن الذوق واللياقة أو الأهمية.
٧. إن الحروف التي كثر ورودها في الحديث عن الموت توفرت فيها صفات القوة من الجهر والذلاقة، والشدة، والانفجار، والقلقلة، فتناسب ذلك التعبير عن صدى أحاسيس الشعراء، وكانت هذه الأصوات مرآة لعواطفهم وآلامهم وأحزانهم.

التفكيكية ومأزق التوظيف النقدي : قراءة في نموذج عربي

الأستاذ المشارك الدكتور عبدالله بن أحمد بن حامد آل حمادي

قسم اللغة العربية، كلية العلوم الإنسانية، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية

الملخص

يسائل البحث جهد الدكتور عبدالله الغدامي التفكيكي في كتابه : " رحلة إلى جمهورية النظرية - قراءة في وجه أمريكا الثقافي " ، وقد حاول البحث أن يكون حواراً مع هذه الجهد النقدي ، حواراً يقوم على مفهوم "النظرية" أخذاً في الحسبان رؤية الناقد لها ، وقدرة قراءته على التوظيف النقدي من خلال وصولها إلى النتائج التي أمّلها الباحث...

المقدمة

شكلت " التفكيكية " التي انتشرت أواخر ستينيات القرن الماضي انطلاقة من كتابات جاك دريدا حضوراً نقدياً ، وحققت رواجها الكبير في الولايات المتحدة الأمريكية في بداية السبعينات (آرون وآخرون ، ٢٠١٢ ، ص ٣٦٣) ومع كل تحذيرات دريدا من تسميتها إلا أنها تعد آلية من آليات النقد العربي الحديث التي استلهمها بعض النقاد العرب المعاصرين في التعامل النقدي مع النصوص المختلفة ، ومع كل الغموض والارتباك الذي يلحظه المتابع لمفاهيم التفكيكية من خلال تصريح جاك دريدا ذاته ، أو من خلال رؤى بعض النقاد العرب الذين عرضوا لهذا الموضوع ، إلا أن البحث سيتجه إلى منطقة يراها موضوعية من خلال عرض هذه المفاهيم ، والاعتماد بعد ذلك على مساءلة بعض الأعمال النقدية التفكيكية العربية من خلال مفاهيمها التي ارتضتها للتفكيكية أو التشرحية ، وهي مفاهيم تنبع من فهم النظرية عند هؤلاء النقاد ، وما وصلوا إليه ، وارتضوه من نتائج، ذاك أن مساءلة هذه الأعمال النقدية من خلال مفهوم "دريدا" وإن كان موضوعياً ؛ إلا أن حالة الارتباك المفهومي التي يعترف بها دريدا ؛ تجعل من الصعب تحديد وتأطير مفهوم واضح تتحاكم إليه هذه الأعمال ، وتأكيده أيضاً على أن المفهوم يتأثر بالبيئات والأوساط التي يستعمل فيها كما سيأتي ، وإن كان الباحث لن يغفل عن الإشارات الدريدية التي تشي دون أن تصرح ! كما أن ذلك لا يعني أن الأعمال المدروسة قد صنعت لها تشرحية أو تفكيكية مختلفة تماماً ، بيد أنها - فيما أعتقد - لم تلتزم تماماً بمفاهيم تفكيكية "دريدا" التي لا تطمئن إلى أي معنى قارصل إليه

أية قراءة ! حيث تغدو المسألة والتفكيك والنقض للمعاني ، وللمفاهيم وللدلالات خاصة تفكيكية تلغي معها كل إمكانية إلى الوصول إلى الاطمئنان إلى المعاني الجديدة ، دون القيام بنقضها كل مرة كما تقترح التفكيكية .

ولذا تغدو صعوبة القبض على مفهوم قار لهذا اللعب بالمعاني كما يراه دريدا ، وهو ما دفع كاظم جهاد لأن يشير إلى مقولات بعض النقاد الذين يرون ترجمة دريدا أمراً متعذراً (دريدا ، ٢٠٠٠، ص٤٤) وهي القضية التي يعترف بها دريدا من خلال تصريحه بصعوبة ترجمة الاختلاف سواء إلى العربية أم إلى غيرها من اللغات في حوار مع كاظم جهاد" (دريدا ، ٢٠٠٠، ص ٥٣) ولذلك فإن دريدا يعترف لهني رونس الذي أشار إلى المتأخرة التي سجنه فيها دريدا وهو يحاول أن يحدد معه البداية ، ليجيب دريدا : " إن كل هذه النصوص هي بلا شك المدخل اللا منتهي لنص مغاير أو لو أمثلت يوماً القدرة على كتابته " (دريدا ، ١٩٨٨، ص ١١) ويبدو أن مرد ذلك في جزء كبير منه يعود إلى رؤية دريدا لإشكالية اللغة ، وتاريخها الذي يصل إلى الانصياع لحمولاتها مع عجزها وتضخمها المطلق ، يقول : إن " مشكلة اللغة بلا شك ليست مجرد مشكلة بين مشكلات أخرى ، واليوم أكثر من ذي قبل تحتل اللغة الأفق العالمي ، وتشغل الأبحاث على اختلافها ، وتشيع في أنواع الخطاب المتنافرة من حيث القصد والمنهج والأيدولوجيا وشاهدنا على ذلك انخفاض قيمة اللغة ، وحملة الاستنكارات التي سادت ، بسبب الثقة التي ننمّحها لها ، وتسبب المصطلح والتزوع السهل إلى الإغواء والانصياع السلبي للموضة ، والوعي الطليعي أي الجهل . هذا التضخم لعلامة اللغة هو تضخم للعلامة في حد ذاتها بوصفها علامة ، هو التضخم المطلق ذاته . ومع ذلك فإن هذا التضخم بوجه من وجوهه أو بظل من ظلاله ما زال يقوم بدور العلامة : هذه الأزمة هي في ذات الوقت عرض من الأعراض . فهي تشير وكأن الأمر يتم على الرغم منها ، إلا أنه قد آن الآوان لأن تحدد مرحلة تاريخية – ميتافيزيقية في نهاية المطاف ، مجمل أفقها الإشكالي باعتباره لغة . ينبغي ذلك ، ليس فقط لأن ما أرادت الرغبة انتزاعه من لعبة اللغة نجده مستعداً فيها ، ولكن أيضاً لأن اللغة نفسها تجد حياتها مهددة ، حائرة ، هائمة بلا حدود ، محالة إلى نهائيتها الخاصة في الوقت الذي تبدو فيه حدودها ممحوة ، وفي الوقت الذي تكف عن الاطمئنان على نفسها ، وتجد أيضاً ذاتها محتواة بواسطة المدلول اللانهائي الذي يبدو متجاوزاً لها " (دريدا ، ٢٠٠٨، ص ٦٥)

إن التفكيكية مفهوم يحمل قدراً من الغموض حتى عند صاحبه جاك دريدا الذي يرفض إيجاد تعريف محدد له : " وهو الأمر الذي دفع بعض الباحثين إلى تشبيه التفكيك باللاهوت السلبي ، والذي يرى أنه ليس بإمكاننا أن نثبت أي صفة إيجابية للذات الإلهية ولكن يمكن أن ندرك ماهيتها من خلال ما ننفي عنها عما لا يليق بها " (مغيث ، ٢٠٠٨ ؛ ص ٤٠) حيث يشير إلى ذلك أثناء رسالته إلى صديقه الياباني حول إشكاليات ترجمة التفكيك " DECONSTRUCCION " بقوله : " وسؤال التفكيك هو أيضاً من أقصاه إلى أقصاه سؤال الترجمة ، وسؤال لغة المفهومات والمتن المفهومي للميتافيزيقا المدعوة بـ : " الغريبة " بل إنه يرى أن من السذاجة الاعتقاد بأن مفردة التفكيك تقابل في الفرنسية دلالة واضحة ولا مصدر فيها للبس ، ويقول : " لقد بات واضحاً أن الأشياء تتغير من سياق إلى آخر في الفرنسية نفسها بالذات ، بل أكثر من هذا إن الكلمة نفسها أصبحت مرتبطة في الأوساط الألمانية والإنكليزية وخصوصاً الأمريكية بدلالات مرافقة ، وإبحاءات وقيم عاطفية أو تأثرية جد مختلفة " (دريدا ، ٢٠٠٠ ، ص ٥٧)

ويشير دريدا إلى أن ورود هذه الكلمة إلى ذهنه كانت بصورة عفوية ، وهو حينما يبحث عن وجودها في قاموس " ليتريه " يعدد معانيها ، ثم يشير إلى أن ما يهمه منها هي الدلالات التي تتواشج مع ما يريد قوله ، وهي مع ذلك لا تتصل إلا بنماذج ومناطق معينة من المعنى (جاك دريدا ، ٢٠٠٠ ص ٥٩) بل إنه يرى أن هذه النماذج كان يجب أن تخضع إلى استنطاق تفكيكي ، ويؤكد أن هذه النماذج كانت فيما بعد أصل في العديد من إساءات الفهم حول مفردة التفكيك ، والمفهوم الذي يغريه باختزالها إليه (دريدا ، ٢٠٠٠ ، ص ٥٩) مؤكداً أن هذه الكلمة كانت نادرة الاستعمال ومجهولة في فرنسا غالباً ، ومع ذلك فإنه يرى أن التفكيكية ذات بعد سلبي لا يمكن محوه ، وهو ما اضطره إلى أن يكثر من التحذيرات وأن يستبعد المفهومات التراثية الفلسفية ، مع ضرورة العودة إليها عبر عملية " تشطيب " على الأقل (دريدا ، ٢٠٠٠ ، ص ٦٠-٦١) كما أنه يرى أن التفكيك ليس تحليلاً وليس نقداً ؛ وليس منهجاً ؛ لأن التفكيك يستهدف هذه الموضوعات والأشياء ، فالتفكيك لا يمكن أن يختزل إلى أدوات منهجية ، أو مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقل ، ليس يكفي القول إن كل " حدث " تفكيكي يظل فريداً أو بأية حال متموقعاً بأقرب ما يمكن ، إنه حدث لا ينتظر تشاوراً أو وعياً أو تنظيماً من لدن الذات الفاعلة . (دريدا ، ٢٠٠٠ ، ص ٦١)

وبالتالي فإن دريدا يعيد صعوبة تحديد مفردة التفكيك ، وبالتالي ترجمتها لأن كل المقولات والحمولات وجميع المفهومات ، وجميع الدلالات المعجمية والنحوية خاضعة هي الأخرى للتفكيك ،

وقابلة له مباشرة أو مداورة وبالتالي فلن يكون غريباً أن يطرح دريدا هذا التساؤل الغريب ، ويجب عنه بقوله :

" ما الذي لا يكون التفكيك ؟ كل شيء ! ما التفكيك ؟ لا شيء ! " (دريدا ، ٢٠٠٠ ، ص ٦٣)

ويبدو أن هذا النبوءة الدريدية قد أسهمت في قلق نقل مصطلح النظرية إلى اللغة العربية ، حيث يرى بعض النقاد ترجمة المصطلح الدريدي (Deconstrucion) بالتفكيكية ، وهو ما اختاره هشام الدركاوي في دراسته التفكيكية ، بينما اختار الغدامي ترجمته بالتشريحية ، ورأى في هذه الترجمة بعد البناء بعد الهدم ، (الخطيئة والتكفير ، ١٤١٢ ص ٥٠) غير أن د.الرويلي والبازي رأيا أن مصطلح التفكيك لا يقترب من مفهوم دريدا ، فاتجها إلى تعريبها بالتقويضية (دليل الناقد الأدبي ، ١٩٩٥ ، ص ٤٩)

ومع كل ذلك فإننا يمكن أن نقر مع بيير ف.زيمبا بأن التفكيكية التي يتصورها دريدا "تقوم كهدم منهجي للميتافيزيقا الأوروبية يمكن تحديدها في طور أول كمحاولة لتفكيك الفكر النقدي للتراث الفلسفي المأسس ، ولطرح سيطرة المفهوم والمفهمة للنقاش ، هذه السيطرة التي يشكل التعبير الأكثر صرامة عنها النظام الفلسفي (لا سيما نظام هيغل) ونظام سوسور اللغوي . يسعى دريدا لتفكيك هذين النظامين عن طريق كشف التباسهما ، وتناقضاتهما " (زيمبا، ٢٠٠٦، ص ٩) ، ولذا فإن مفهوم التقويضية كما يرى الرويلي والبازي : "يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه الفكر الماورائي الغربي ، إذ يصفه باستمرار بأنه " صرح " أو معمار يجب تقويضه " (الرويلي : البايزي ، ١٩٩٥ ، ص ٤٩-٥٠) لأنه يدعو إلى أن تلعب اللغة دورا حرا بوصفها متوالية لا نهائية من المعاني التي تنتجها القراءة ، وهو ما قاده إلى توجيه نقد قاس كما يصفه عبدالله إبراهيم إلى نظام الفكر الغربي ، كما تشكل معرفيا ، ابتداء من سقراط وأفلاطون وأرسطو ، من خلال عدة مرتكزات أساسية تمثل مقولة الاختلاف أحد مرتكزاتها الأساسية التي تكشف عن عناية التفكيك بما هو غير يقيني ، والدعوة إلى الدخول في شبك الاحتمالات الكثيرة ، حيث تهضم هذه اللفظة مجموعة من الدلالات المتنوعة ، حيث دلالة المغايرة والاختلاف وعدم التشابه ، ودلالة التشتت والفرق ، ودلالة التأجيل والتأخير والإرجاء ، ومن خلال هذه المقولة التي عممها بوصفها وسيلة حفر استراتيجية كشفت منجزها الأكبر من خلال محاولتها تقويض المرتكز الفكري للثنائيات المعروفة ، مثل : الروح والجسد ، الخير والشر ، الشكل والمعنى (ينظر: الزين ، ٢٠١١ ، ص ٨١-٨٢) ولذا لم يكن غريباً أن يتهم (إليس) التفكيكيين بأنهم لا يملكون شيئاً جديداً يستحق التقديم لدارسي النقد الأدبي ، بل إنهم يكتفون فقط باستفزاز الناقد التقليدي ؛ ليختلف معهم

ثم يردوا عليه بجملة من التشهير والتجهيل والالتهام بالرجعية الفكرية ، بل إن " جياترى سيفاك " تؤكد وهي تترجم كتاب GRAMMATOLOGY OF خشية التفكيكيين الدائمة من الوقوع في فخ تثبيت نظرية ، أو مصطلح للنظريات والمصطلحات التي يقومون بنسفها ، وبالتالي فهي ترى أن ما يفعله دريدا في رأيها ممارسة لحذر نقدي يجعله لا يتمسك بمصطلح محوري لمفهوم عقلي لفترة طويلة " . (حمودة ، ١٤٢٤ ، ص ٤٧)

إن استحضار كل هذا الالتباس الكبير في فهم النظرية ، وتحديد مفهومها عند روادها ، لابد أن يكون حاضرا عند قراءة الأعمال النقدية العربية التي اتجهت نحو التفكيكية ، ومن المهم كذلك استحضار المفاهيم التي عرضها أصحابها للتفكيك ، في ظل هذه فوضى المفاهيم التي قرأناها عند جاك دريدا ، وفي ظل اختلاف الرؤية حول كيفية استقبال النقاد العرب للتفكيكية ، حيث يشير محمد البنيكي إلى ثلاثة نماذج متنوعة بين جابر عصفور الذي يرى عدم وجود تأثيرات بارزة للتفكيك في الفكر النقدي العربي ، وأحمد عبدالحليم الذي يؤكد وجود تأثيرات بارزة للتفكيك في الفكر النقدي العربي ، ومحمد بدوي الذي يتوسط الرأيين ، ويرى بوجود تأثيرات متفاوتة للتفكيك في الفكر النقدي العربي ، وهو ما يعيده البنيكي إلى حمولات المواقع التي يشغلها المتحاورون (الزين ، ٢٠١١ ، ينظر ص ٦١-٧١)

التشريحية الغدامية :

يتجه د. عبدالله الغدامي إلى قراءة أمريكا قراءة تشريحية باعتبارها نصا ، وهو اتجاه لا إشكال فيه ، واختياره ما يبرره عند الغدامي ، بيد أن السؤال المشروع سينطلق أولا نحو الرؤية التي انطلق منها الغدامي في قراءته التشريحية لنصه الأمريكي : إذ إن فهم ذلك يعد خطوة أساسية لمحاورة ومساءلة هذا العمل ، وخاصة وأن للمصطلح مع الغدامي وقفة مهمة أشار لها منذ "الخطيئة والتكفير" حين شعر بالحيرة ، وهو يحاول أن يوجد ترجمة مناسبة لمصطلح : "Deconstruction" قائلا : " احترت في تعريب هذا المصطلح ، ولم أر أحدا من العرب تعرض له من قبل (على حد اطلاعي) وفكرت له بكلمات مثل : (النقض / والفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة . ثم فكرت باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (حل) أي نقض ، ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بتفصيل ، واستقر رأيي أخيرا على كلمة (التشريحية أو تشريح النص) والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه ، وهذه وسيلة

تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص " (الغدامي ، ١٩٩١، ص ٥٠) بيد أن ميجان الرويلي وسعد البازعي يختاران ترجمته بالتقويسية ، وهو - كما يريان- المصطلح الذي أطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا على القراءة النقدية (المزدوجة) التي اتبعها في مهاجمته للفكر الغربي الماورائي منذ بداية هذا الفكر ، ويشيران إلى حالة من الاختلاف في نقل المصطلح إلى العربية ، حيث نقله بعض الباحثين تحت مسمى "التفكيك" ، بيد أنهما يريان أن مثل هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم دريدا ، حالها في هذا حال التقويسية وهو المصطلح الذي اختاره وفضلاه ؛ لأنه أقرب إلى مفهوم مفهوم دريدا من التفكيكية ، ويشيران إلى أن ما ذهب إليه بعض النقاد من مقولة البناء بعد التفكيك يتنافى مع مفهوم دريدا للتقويسية (البازعي والرويلي ، ١٩٩٥، ص ٤٩) ، كما أن البازعي يشير محققا إلى إشكاليتين تردان على ترجمة الغدامي ، تتعلق الأولى بالجانب الأخلاقي ، والأخرى في فهم المصطلح ومهاده الفلسفي ، حيث يغدو الفك من أجل إعادة البناء نشاط بنوي ، وبالتالي فقد رأى البازعي أن ما قام به الغدامي في كتابه الخطيئة والتكفير هو خليط عجيب من المناهج المتداخلة دونما مبرر ، ومن المصطلحات الموظفة توظيفا خاطئا . (البازعي ، ٢٠٠٤ ، ص ٢٢٦-٢٢٧)

وإذا كان هذا فيما يتعلق بالمصطلح وتطبيقاته في الخطيئة والتكفير ، فماذا يمكن أن نقول عن عمله الآخر الذي وظف فيه التشريرية توظيفا آخر ، من خلال كتابه الرحلي : " رحلة إلى جمهورية النظرية - مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافية " _ أمريكا الغدامية :

لقد اتجه الغدامي منذ البداية إلى الإعلان عن أن قراءته لأمريكا ستكون قراءة تشريرية قائلا عنها إنها قراءة : "تهدف إلى سبر أغوار المقروء واستكشاف بواطنه دون أن تدعي لنفسها وصول غاية لن تصل إليها " (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ٧) منطلقا من جعل أمريكا نصا قابلا للقراءة التشريرية التي تؤمن أن للنص معاني متعددة ، ومن حق القارئ أن يقرأ كما شاء ، وأن يصل إلى ما يشاء ! ومع أن الرؤية حديثة على مستوى النظرية وعلى مستوى الفعل الكتابي إلا أنه يتجه منذ أول سطر في كتابه إلى الاستعانة بالتراث ؛ ليبرر مشروعية تعدد القراءات ، عبر استحضار قصة "دير الجودي" الذي يقول عنه الغدامي : " يذكر القزويني أن هذا الدير مبني منذ زمن نوح عليه السلام ، ولم تجدد عمارته ، ويذكر القزويني كلاما عن سطح هذا الدير فيقول : (زعموا أن سطحه يشبر فيكون عشرين شبرا مثلا ، ثم يشبر فيكون اثنين وعشرين ، ثم يشبر فيكون ثمانية

عشر ، فكلما شبر اختلف عدده) (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ٥) إن الغدامي يصور رحلته منذ البدء على أنها ستكون نحو أمريكا "النص" ، وأن قراءته ستكون تشريحية ، مؤكداً على مشروعية التعدد التشريحي في فهم النص ، من خلال اعتماده على النظرية الحديثة ، والمقولة التراثية ، والتجربة الواقعية ، إذ يشير صراحة إلى تغير وجهات نظر المرتحل نحو البلاد التي يزورها ، مستشهداً برحلته للدراسة في بريطانيا ، وتصوراتها التي كانت تتغير باستمرار كما سيأتي. (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ٦)

وبالتالي فلم تمنع القراءة التشريحية الحديثة جدا الغدامي من أن يستمد من التراث محمولاته الفنية والتاريخية على نحو يصنع جانبين جميلين من التآخي بين التراث والنظرية الغربية ، من خلال وقود تراثي في كثير من تفاصيل الكتابة يوظفه بمهارة مع ما ارتكز في ذهنه من قراءاته عن أمريكا ، وتأمله لتأريخها ولحضارتها المتفوقة ، وسياساتها الداخلية والخارجية ، ويحضر التراث منذ مفتتح القراءة التشريحية حضوراً واضحاً جلياً ، بل إن الجملة التراثية (كلما شبروه اختلف) تغدو شئنا أم أبينا بنية تشريحية علمية وأخلاقية بعد أن وضعها الغدامي في مقدمة رحلته ؛ لتكون مستندة الحقيقي حيال أية مسائلة أخرى ، تنقض أو تختلف أو تتعارض مع رؤيته التشريحية التي من حقها أن تصل للمعنى الذي تراه ! وليست صورة أمريكا هنا بعيدة عن صورة "الإنجليز" الذين درس عندهم في بريطانيا ، فقد جاءهم كما يقول وهو يظن أنه يعرفهم من خلال إذاعة لندن ، ومن خلال إدمانه على كتب الرحلات والجغرافيا بيد أنه يكتشف خطأ تصويره السابق بمرور الوقت والإقامة ، "فالإنجليز" ليسوا – كما يقول- من تصوره من خلال "كتب الرحلات وإذاعة لندن" ، وليسوا هم بعد أن أمضى شهراً في دراسة اللغة ، وليسوا هم بعد أن أمضى ستة أشهر ، وليسوا هم بعد أن حزم حقائبه عام ١٩٨٧م عائداً من مطار هيثرو ! وفي رأسه حكمة راسخة وهي كما يقول : "إنني سأظل أعدل من تصوراتي ، وأن الشعوب مثل سطح دير جبل الجودي كلما شبروه اختلف " (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ٦-٧) وهو بهذا يكرس لتحديده النقدي السابق بأن كتابته ليست سوى قراءة تشريحية تهدف إلى سبر أغوار المقروء ، واستكشاف بواطنه ، دون أن تدعي لنفسها وصول غاية لن تصل إليها ...

إن الغدامي ليبدو من خلال هذه الرؤية تفكيكية أو تشريحية للنص المقروء ، وهو من خلال ذلك لا ينفى القراءات السابقة فقط ، بل يبرر لهدم قراءته قبل عرضها ، وكأنما وجد في الجملة التراثية (كلما شبروه اختلف) فرصته ليمضي نحو الإقرار العملي

بسلامة النظرية الحديثة ، وملكها التراثي ، وهو ما يقرره في ختام رحلته لبريطانيا ، وما يحاول أن يقرره في مفتتح رحلته الأمريكية ، بعد أن مارسه في كتابه : "الخطيئة والتكفير" ، وتغدو الرؤية الغذامية الرحلية ممثلة للتشريح الذي ارتضاه ، وممثلة لاختلاف أشبار الحاسبين لسطح الدير ، حيث يغدو كتاب الغذامي وفق تصوره محاولة جديدة لتشهير أمريكا ، ولكنه تشهير لا يتفق مع التشريحية التي ارتضاها الغذامي في اختياره لتعريب الكلمة بعد حيرته معه ، ورغبته في فك الارتباط السلبي الذي تحمله كلمتا "النقض والفك" ومع ذلك فلم يكن الغذامي تفكيكيا ، ولا تقويضيا ، فقد كان يريد أن يكون تشريحا تأويليا لنص حظي قبله بقراءات سابقة ، لم يهدمها ، أو يأتي بمعنى جديد للنص الأمريكي ، بقدر ما أعمل أدواته الجميلة والمثيرة في ربط الظواهر والأحداث بأبعاد القوة والهيمنة والتفرد والأنانية ! وبالتالي فإن الرؤى التي قدمها الغذامي عن أمريكا وهي رؤى لم تستبطن النص المقروء كما كان وكدها وهدفها ، بل أكدت رؤى سابقة وصل إليها الرحالة الذين سبقوا الغذامي إلى أمريكا ، وإن كان الفارق اختلاف زاوية الرؤية وتحليلها وطرافتها لا النتيجة النهائية !

- أمريكا المتوحشة :

لقد حضر معنى أمريكا عند الغذامي حضورا سلبيا في أغلب تجلياته ، وهو حضور يربطه ببعض القصص التراثية الخيالية العربية ، التي يحاول من خلالها إيجاد وجه شبه بين بعض تفاصيل القصة والممارسات الأمريكية ، فهي أمريكا التي يستحضر شخصيتها العنيفة المتوحشة التي تفترس ضحيتها من خلال اللغة والمنطق التي تذكره بما روته الحكاية العربية القديمة من أن الذئب أراد افتراس الخروف فزعم أنه قد شتمه وتناول عليه باللسان البذيء ! فقال له الخروف : متى هذا؟ فقال الذئب كما ينقل الغذامي : في العام قبل الماضي ، فرد الخروف وقد عرف حقيقة الأمر بقوله : لقد ولدت هذا العام ، وإنك أيها الذئب قد نويت الغدربي (فدونك كلني لا هنا مأكلك) ثم يربط ذلك من خلال خطاب أمريكا السياسي اليوم عبر تصور لهذه الحكاية وخطاب شخصها ، وهو خطاب كما يقول : " تحول فيه الذئب القديم إلى ذئب حديث متطور ، وتحولت فيه علاقات القوي مع الضعيف من علاقات الافتراس الوحشي إلى علاقات أخرى مختلفة " (الغذامي ، ١٩٩٥ ، ص ٨٤) بل إن أمريكا النص تتحول إلى نص قاتل يقتل من أراد أن يفهمه ، حيث مات ماوتسي وماتت معه نبوءته بتحطم هذا العملاق ، وهو هنا يُذكر كما يرى الغذامي بانتقام الحكيم دويان من الملك الواردة قصته في ألف ليلة

وليلة حين جعل الكتاب الذي أوصاه بقراءته يقتله (الغذامي ، ١٩٩٥ ، ص ١٩) ، وهي أمريكا "الأناثية" التي لا يتذكر فيها السائلون المائتان والتسعة من حضور المناظرة الانتخابية الثانية عام ١٩٩٢ م "النظام العالمي الجديد" مع ما يعلقه عليه المستضعفون في العالم ! حيث كان الغذامي يرجو أن يسأل أحدهم عن هذا المصطلح الذي أضى كاليثيم بعد أن تجاهله أهله ، وأصبح مشردا في عواصم الشرق وأرياف الغلابة والجياع والمضطهدين ، في مشارق الكرة الأرضية ، ويا لخيبة الغذامي وهو يتوقع أن تدور الأسئلة عن "النظام العالمي الجديد" ، الذي يعد محور اهتمام وحديث العالم كله ، إلا أنه فوجئ أنه لم يسأل عنه إلا سائل واحد ، ليشعر بالحنين إلى ذلك السائل أو السائلة ، متمنيا لو عرفه ليقول له ما قاله امرئ القيس لامرأة الجبل : (وكل غريب للغريب نسيب) وهي أمريكا التي لا تعترف في قاموسها السياسي بالضعفاء إذ تتركهم وشأنهم ليبقى المستبد مستبدا ، والمستبعد خارجيا وهامشيا كما نظر لذلك أفلاطون في جمهوريته وطبقه العرب البدو في جاهليتهم الذين كانوا لا يكلفون أنفسهم حمل المرضى الذين أزمّن مرضهم ولا الكبار العجزة (الغذامي ، ١٩٩٥ ، ص ١٤٨) غير أن تلك القوة التي لم يعد يجارها أحد لن تستمر كما هي كما يرى الغذامي ، فوجود المنافس يحيي القوة ويجدد نشاطها ، ويبعث فيها الحركة ، لكن أمريكا بعد سقوط الاتحاد السوفيتي أصبحت تعيش بساق واحدة لا ساقين ! بعد أن خيرت بأن تعيش السلام برجل واحدة ، أو تعيش الحرب الباردة بساقين ، حيث كان هذا هو الوضع الطبيعي ، فوجود الخصم القوي بمثابة الحافز الحضاري والثقافي كما يرى الغذامي ، بيد أنها اختارت أن تعيش السلام برجل واحدة ، كحال الرجل الصليبي الذي أورد الغذامي قصته نقلا عن أسامة بن منقذ الذي يورد قصة رجل صليبي طلعت في رجله دملة فعالجها الطبيب العربي الذي بعثه عم أسامة بناء على طلب صاحب المنيطرة ، بيد أنه جاءهم طبيب إفرنجي ادعى أن الطبيب العربي لا يعرف شيئا ، وخير الرجل بين أن يعيش برجل واحدة أو يموت برجلين ؟ فاختار أن يعيش برجل واحدة ، فأمر بفارس وفأسا ، ووضع رجل الرجل على خشبة وطلب من الفارس أن يضرب رجل الرجل ضربة واحدة - والطبيب العربي يرى - فما انقطعت ثم ضربه ضربة ثانية فسال مخ الساق ومات الرجل من ساعته . (الغذامي ، ١٩٩٥ ، ص ١٣٤) وهي أمريكا التي بنت مصطلح الغرب كما تريد ، أدخلت إليه إسرائيل الشرقية جغرافيا وأقصت منه تشيلي الغربية جغرافيا ، محاولة منها لصناعة غرب يعتمد على الصفات ، وليس المكان ، بحيث يظل الغرب نقيا متطهرا من الشرق ، ويتم

إغلاق الأبواب بين الشرق والغرب مثل إغلاق ذي القرنين على (ياجوج ومأجوج) ، بيد أن ذلك لم يحصل ، فقد تعرض الغرب لتسلالات شرقية أولها (ألف ليلة وليلة) ذلك الكتاب الذي دخل كما يقول الغدامي " إلى كل رأس غربي مثل دخول النفط الشرقي في خزانات سياراتهم " (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ٥٦) وهي أنانية يراها الغدامي ظاهرة منذ اكتشاف أمريكا ، فهي أنانية نفعية تتنافى والروح العربية العاشقة مستشهداً على ذلك بمقارنة ما عمله كولومبس الذي لم يكتشف أمريكا كما يرى الغدامي بل اصطادها ، كما يصطاد الصياد طيية أو طائراً ، وهو في ذلك يذكره بمجنون ليلى الذي اصطاد طيية جميلة فلما تمعن في عينيها وفي جيدها رأى فيها شبحاً من محبوبته ليلى ، فأطلق سراحها تقديراً لهذا التماثل الجميل كما يرى الغدامي ، بيد أن الفرق بينهما أن الثقافة الغربية والمسلك الغربي لا يقبل هذه السذاجة ولا يرتضها لنفسه (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ٧٩)

لقد كانت أمريكا في حضورها الغدامي حضوراً سلبياً ، ولئن كانت القراءة التشريحية تريد أن تبني قراءة جديدة ، وتصل إلى معنى جديد ، وتهرب من تحمل تبعه هذا النقد القاسي منذ أعلنت (كلما شبروه اختلف) فإن من المهم الإشارة إلى أن أمريكا الحاضرة إيجاباً في الرحلة الغدامية قد حضرت أيضاً في صورة المستحيل الذي لا يمكن تحقيقه ، والأمل الذي لا يحضر أبداً ... إنها أمريكا الحلم التي كان يتطلع إليها خيال الإنسان : ليجد فيها النساء الحسنات ، والفواكه اللذيذة ، والمجوهرات النادرة ، حيث حصاها ذهب ، وتراها مسك ، ونعيمها دائم ، كما يقول الغدامي ناقلاً أحلام الحالمين الذين كانوا يرونها جزر الواق واق ، أو (يورا) أو جزيرة النساء كما عند القزويني ، وهي الجزيرة التي تخلو من الرجال ، ويلقح النساء فيها من الريح ، ولا يلدن إلا نساء مثلهن (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ١٤) إنها أمريكا الحلم الذي لا يتحقق ، والأمل الذي يغيب ولا يرى في الواقع أبداً ، فأمریکا ومصطلحها النظام العالمي الجديد مثل "العنقاء" ، ومثل "الفتاة" التي رآها صاحب ابن حزم في منامه فتعلق بها في صحوته ، وبلغ منه العشق مبلغاً أورثه السقم والاعتلال على فتاة لا وجود لها (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ٢٩-٣٠) ومن ثم أصبح النظام العالمي الجديد إعلاناً غير ذي جدوى ، حيث تسيدت أمريكا ! ليعقب الغدامي : "وصفا الجو للعنقاء فباضت وصفنا " (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ٣٣) ، وهي الوهم الذي يحلم الواهمون والمخدوعون به كما يحلمون بجنة "الدجال العصري" (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ١٠١) ، بل والوهم الذي يشبه "قرن الثور" الذي ورد أنه يحمل

الدنيا ، وهي أمريكا التي تحمل العالم مجازيا ، وتشعر بالتعب والكلال (الغذامي ، ١٩٩٥ ، ص ١٥١)

لقد زار الغذامي أمريكا ، وحل بها ، وتأمل وحلل من خلال مخزونه الثقافي والواقع الذي رآه ، ولعل أول ما يطالعنا من خلال توظيفه التراث في كتابته أن الصورة التي اقتنصها لأمريكا من التراث صورة خيالية أسطورية غير حقيقية غالبا ؛ فهي "ظهر سطح الجودي الذي كلما شبر اختلف و"العنقاء" ، و"فتاة الخلم" عند صاحب ابن حزم ، و"ظبية مجنون ليلي" ، و"حمامة امريء القيس" ، و"يأجوج ومأجوج" ، و"جزيرة النساء" ، و"جنة الدجال" ، و"الذئب في مواجهة الخروف" ، و"كتاب دويان الحكيم" الممتليء سما للملك ، وهي صور تراثية تحمل في أبعادها البعد الغيبي والأسطوري الذي يدع للخيال فرصة الانطلاق والتصور ، وعدم تقييده بالزمان أو المكان ... وهي معان ليست جديدة ، فلغة الولايات المتحدة تحمل أنظمة عديدة ، وتسير وفق مصالح براغماتية واضحة وهو ما يشير له المرتحلون إليها ، وما يتحدث به الخطاب السياسي المحلل ، حيث انتقائيتها ، وتبريرها ، كما هو الحال مع خطاب الذئب في مواجهة الخروف . كما أن أمريكا لم تتحول إلى نص قاتل ، يقتل كل من حاول أن يفهمه ، فهي كتاب مفتوح ، تقوم سياستها على المصلحة التي لا تتوانى أمريكا في التضحية بكل شيء من أجل الوصول إلى مصالحها ، وبالتالي فأمریکا تقدم نفسها للآخرين دولة واضحة تؤمن بالديمقراطية داخليا ، وترمي بها إن وقفت أمام مصالحها ، دون غموض أو تعقيد ، وهو الأمر الذي لم يكن غريبا ، وبالتالي فإن إطلاقها مصطلحات من مثل " النظام العالمي الجديد " هو تكريس للهيمنة الأمريكية التي شكلت ذلك النظام وفق مصالحها كما كان واضحا ، وبالتالي فلم تكن أمريكا تترك الضعفاء كما كان العرب يفعلون – إن كانوا فعلوا ذلك – بل إن أمريكا تحمي الضعفاء ، وترسل الجيوش من أجلهم إذا كانت مصالحها تقتضي ذلك ، وهو أمر ليس خافيا ، أو معنى جديدا يمكن الكشف عنه ، كما أن تلك المصلحة هي التي جعلت أمريكا تفصل الشرق كما يحلو لها ، بيد أنها لم تغلق ذاتها عن الآخرين ، بل كانت وما زالت بوابتها مفتوحة لكل الأجناس ، بل إن تنوعها العرقي هو أحد ما تفاخر به ، وبالتالي فلم تغلق الأبواب على الشرق ، ولم يعد هناك منطق يسوغ تشبيه هذا الإغلاق بإغلاق ذي القرنين على يأجوج ومأجوج ، إلى جانب أن إغلاقه كان ضد القوة والفساد ، فكيف تغلق أمريكا على نفسها وهي التي تملك القوة وتدعي العدل والحرية ! وحين يقارن الغذامي بين تملك كولبس لأمريكا ، واعتقاله لها ، وفرحه بهذا الصيد الجميل ، بالعربي الذي صاد ظبية جميلة ثم أطلقها ؛ لأنه رأى في عينها شها من محبوبته ، حيث يرى الغذامي أن هذا يتعارض مع المسلك

الغربي الذي ينظر لهذا العمل على أنه سذاجة لا يرتضيها لنفسه ، فإن من غير الموضوعي أن تكون المقارنة على هذا النحو ، ذاك أن الطبيعة البشرية في حب التملك واحدة ، ولم يكن العرب عبر تاريخهم زاهدين في التملك ، وحروبهم وفتوحاتهم تشهد بذلك ، كما أن من الغريب أن يقارن الغدامي بين حادثة أدبية ، تستمد من الخيال أحداثها ، وحقيقة واقعية تتمثل في اكتشاف أمريكا ...

وبالتالي لا يمكن في ظل فهم ذلك الحصول على معان جديدة جاءت بها التشريحية الغذائية ، فأمريكا "براغماتية" نفعية مثل باقي الدول ، وحديثها عن النظام العالمي الجديد ، هو قطعاً -وفق الرؤية الموضوعية التي سبقت الغدامي- مواعيد نظرية لا تتحقق ، إلا إذا رأت أمريكا أن مصلحتها ، أو أمنها يواجه إشكالا ما ، وهو الأمر الذي يعلنه الساسة الأمريكيون في خطاباتهم دوماً .

إن المعاني التي وصل إليها الغدامي من خلال هذه الرحلة التشريحية هي معان موجودة مسبقاً رآها بعض القراء العرب الذين ارتحلوا إلى أمريكا ، بل إن من الرحالة الذين وصلوا أمريكا قبل الغدامي من كانوا يشيرون تحديداً إلى القضية المركزية التي بدأ بها الغدامي كتابه ، وهو تعددية المعنى ، وليس ذلك بالطبع من خلال رؤية تشريحية ، بل من خلال وعي نظري يشير إلى مآزق الرؤية الواحدة ! حيث يشير حسين فوزي إلى ذلك أثناء رحلته لأمريكا التي كانت عام ١٩٧٤م ، أي قبل رحلة الغدامي بحوالي عشرين عاماً قائلاً : "الولايات المتحدة الأمريكية مشكل إنساني واجتماعي، لا أحسبني توصلت إلى تحليله، مع أن الموضوع الذي أرجو كتابته هو معالجة هذا المشكل" (فوزي ، ١٩٨٤ ، ص ٥) وهو ما يشير إليه جورج عزيز الذي ارتحل إلى أمريكا عام ١٩٥٣م (عزيز ، د.ت ، ص ٧) حين نقل في رحلته مقولة الكاتب الفرنسي "بول كلوديل" : " الكتابة عن أمريكا كتصوير الطفل بالفوتوغرافيا . لا تكاد تنتهي من التقاط الصورة حتى يتغير الطفل ، وتتغير أمريكا " (عزيز ، د.ت ، ص ٣٨) .

وحين يتحدث عن محاولة أمريكا التطهر مما يسميه "العالم القديم وأمراضه الجسدية والفكرية" يورد معاناة المسافرين إليها من خلال استمارات السفر وأسئلتها ، ويقول : " من هنا فإننا نجد أن أطول استمارة في أي سفارة معاصرة هي استمارة طلب تأشيرة الدخول إلى أمريكا ، وفي هذه الاستمارة نجد أنواعاً من الأسئلة . أسئلة عن ماضيك وأسئلة عن نواياك "ومعها أسئلة أخرى تدور حول صحتك الجسدية وحول صحتك العقلية . أسئلة عن أي مرض معد ، وعن أي فكر

معد . مثل الإيدز ، أو عضوية الحزب الشيوعي " (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ٧١) فإن هذا يتعالق مع ما أشار له من قبل مصطفى أمين ، الذي كانت رحلاته لأمريكا منذ الثلاثينات الميلادية (أمين ، د.ت ، ص ١٨-١٩) حين قال : " إذا ذهبت إلى القنصلية الأمريكية لتطلب تأشيرة دخول ، خيل لك أنهم يسألونك سؤال الملكين : يقدمون لك ورقة كبيرة الحجم فيها ثماني صفحات ، وفيها ألف سؤال وسؤال ما اسمك ؟ ما اسم أبيك وأمك وعمك وبنت خالتك ؟ وما هو عنوان الشخص الذي يجب إحضاره في حالة وفاتك ؟ ولمن توصي بأموالك ؟ وهل تسكن بيتاً مملوكاً أو بالإيجار ؟ ... وهل كان أحد من عائلتك مختل العقل " (ينظر : أمين ، د.ت ، ص ١٠) .

وحين يشير الغدامي إلى جورج أورويل الروائي الإنجليزي الذي لم يجب عن سؤال ما إذا كان قد انضم إلى الحزب الشيوعي : فتكون النتيجة حرمانه من دخول أمريكا ، ويشير إلى الشاعر ت.إس . إليوت الذي ولد أمريكياً ، ونشأ أمريكياً ولكنه هاجر عائداً إلى العالم القديم (يُنظر : الغدامي ، ١٩٩٥ م ، ص ٧١) فإن الإشارة التي أشار إليها من قبل مصطفى أمين هي ذاتها مع اختلاف الشخصية المحرومة من الدخول ، أو المغادرة حيث يشير إلى شارلي شابلن الممثل الغربي العالم الذي أنهم بأنه شيوعي ليغادر أمريكا ، ويلقي بجواز سفره الأمريكي في سلة المهملات ، (أمين ، د.ت ، ص ١١) .

وحين يشير الغدامي إلى الدعاية باعتبارها قانوناً من قوانين السوق الأمريكية التي تسيطر فيها اللغة بطاقتها التعبيرية والتأثيرية على المستهلكين ، عن طريق الإعلانات التي " يتفنن صانعوها في لغتها وفي إخراجها ، وفي مواعيد تقديمها ، بحيث تضخ في رؤوس المشاهدين صوراً لعالم متخيل لا يحتاج تحقيقه إلا لزيارة قصبرة إلى المتجر ودفع بعض ما في الجيب ، لكي تصبح البضاعة جزءاً من حياة المشتري تتدخل في سلوكياته ، مثلما توجه ذائقته وعلاقاته مع نفسه ومع محيطه . بهذا تتم فهرسة المشاهد بإدخاله في نظام من التلقي والاستجابة والتصديق ، ثم التصرف تبعاً لمقتضيات هذه المنظومة اللغوية ومن هنا تصبح (الدعاية) مؤسسة سلطوية تتحكم في الذهنية الاجتماعية وتخضعها لشروط (السوق)" . (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ١٢٠ - ١٢١) .

فإن الإشارة إلى سيطرة الإعلان هي ذاتها ما أشار إليها غازي القصيبي الذي ارتحل قبل الغدامي بسبع سنوات ، حيث يقول بعد أن اضطر إلى مشاهدة آلاف الإعلانات : " درست وحللت ووصلت إلى نتائج ثلاث : الأولى : أن هذه الإعلانات لا تدلك على كيفية العثور على حاجتك ، وهذا هدف مشروع للإعلان ، ولكنها تخلق في نفسك حاجات جديدة لم تكن لولا الإعلانات لتخطر لك

ببال ، وإلا فمن يفكر في اقتناء مجموعة " أثرية " من اسطوانات لمطرب مغمور مات منذ ستين سنة ؟ ومن يريد اقتناء كتاب عن تاريخ السحر والسحرة ؟ ومن يود الحصول على فيلم " فيديو " موضوعه أسخف المباريات في كرة القدم ، والثانية أن الإعلانات كثيراً ما تستخدم أسلوباً رخيصاً – ربما كانت كلمة " دنيئاً " أدق في الوصول إلى هدفها ، وهو إيجاد مركب نقص هائل لدى المشاهد أو المشاهدة . الإعلان يوحي لك أن فمك أشد بخرأ من فم الأسد ليغريك بشراء معجون معين للأسنان ، وأن رائحة عرقك كفيلة بصرع ثور أسباني ، ليدلك على " مقاوم العرق " وأنك بالضرورة عرضة لإرهاق عصبي جبار ليقتح قرصاً من المسكنات " . (القصيبي ، ١٩٩٠ م ، ص ٢١) .

وحين يشير الغدامي إلى غياب روسيا عن أن تكون نداً لأمريكا وأثار ذلك السيئة على أمريكا ، وقرب نهايتها التي لا تختلف عن نهاية الفارس التي أوردها أسامة بن منقذ ، حيث أصيبت قدمه : فغيره الطيب بين أن يعيش بساق واحدة أو يموت بساقين ، ففضل الأولى ، فقطعت رجله ومات من ساعته ثم يعلق على أهمية وجود المنافس القوي لأمريكا الذي يعد بمثابة الحافز الحضاري لها ، ثم يشير إلى أهمية وجود المنافس أيام الحرب الباردة : " وكان العالم الثالث ينعم بلعبة تشبه لعبة الدلال عند الأطفال حيث يفرون إلى أمهم إذا خافوا من أبيهم ، ويستبدون عطف أبيهم إذا بخلت عليهم أمهم ، ولقد كان لذلك أثره في توازن الكرة الأرضية ، وفي تقاسم الأدوار وتوزيع التوترات " (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ١٣٦) .

ثم يقول معلقاً على اختيار أمريكا العيش برجل واحدة ، مما يعني النهاية : " هذا خيار اتخذته أمريكا لنفسها ، ودفعت بالعالم نحوه ، وفرضت قبوله والرضى به داخلياً وعالمياً . هذا فارس برجل واحدة ... !!! " (الغدامي ، ١٩٩٥ م ، ص ١٣٦ - ١٣٧) .

فإن محمود السعدني قد أشار إلى شيء من أهمية هذه المعادلة بين القطبين التي تحدث عنها الغدامي ، وإلى النهاية المحتومة أيضاً ، حين يقول : " وسوء حظنا نحن أبناء هذا الجيل أننا عشنا العصر الأمريكي ، ووقعنا تحت طائلة العدل الأمريكي ، وذقنا بعض الخير الأمريكي من أول الشيراتون إلى فراخ كنتاكي ، والخيبة التي هي بالوية أن العمر امتد بنا حتى شهدنا البرسترويكا تبع العم جارباتشوف . لقد كانت الإمبراطورية السوفييتية خيال مآته ، ولكنها كانت صمام أمن ، وكانت جداراً أياً للسلقوط يستخدمه الغلبة ساتراً ضد الطغيان الأمريكي ، وكانت سلاحاً صديئاً ولكنه رغم الصدا كان يذود عن الخائفين والمرتعشين ، ثم جاءت البروسترويكا لتلقي بحبال المآته على الأرض ، ولتهدم الجدار الخامس ، وتكسر السلاح الردي ، وخلت الساحة للفتوة الأمريكي ،

ولصبيانه العابثين ولكن رب ضارة نافعة ، وحسب القانون الإلهي كل شي هالك إلا وجه ربك ، وحسب قول الشاعر: لكل شيء إذا ما تم نقصان ، وكما المثل الشائع ، ما طار طير وارتفع ، إلا كما طار وقع ، وسيجري على إمبراطورية أمريكا كما جرى من قبل على كل الإمبراطوريات ، وسيحدث في الحياة كما يحدث في المسرح ، عندما تصل الأحداث إلى الذروة يبدأ الانهيار ، وأعتقد أننا على أبواب مرحلة بداية النهاية " (السعدني ، د.ت ، ص ٨ - ٩)

وحين يشير الغدامي إلى تملك كولمبس لأمريكا ، واعتقاله لها ، وفرحه بهذا الصيد الجميل، ومقارنته ذلك بالعربي الذي صاد ظبية جميلة ثم أطلقها لأنه رأى في عينها شها من محبوبته ، حيث يرى الغدامي أن هذا يتعارض مع المسلك الغربي الذي ينظر لهذا العمل على أنه سذاجة لا يرتضيها لنفسه فإن جمال الفرا يقول حول الفرق بين تملك الأسباني وتملك العربي لو كان : " فكان أن رعت الملكة "إيزابيلا" الأسبانية هذا الكشف وقصد رجالها إلى العالم الجديد يعملون السيف في رقاب السكان الأصليين، ويدمرون حضارتهم ويحملون إليه المساجين من أوروبا والزنج المساكين من غرب أفريقيا فكان من خلاطهم خميرة أمريكا الأولى . من يدري! لو أن كولومبس سبق زمانه ببضعة عقود من السنين لقامت رحلته تحت رعاية سادة الأندلس إذ ذاك من أجدادنا، ولقصدوا إلى العالم الجديد يحملون رسالة التسامح والحضارة، ولعرفت أمريكا خميرة أطيب محتداً، ولكانت لنا فيها أندلس ثانية. أحلام أفيق منها في غرفتي من فندق "موسستريغ" المشرف على منابع نهر الدانوب. في الوادي المجاور ينبع نهر الدانوب، ويرضع من أئداء الغابة السوداء ويسير مشرقاً حتى يبلغ مصبه على البحر الأسود. لن تبدل الأحلام مجرى النهر... ولن تبدل مجرى التاريخ" (الفرا ، ١٩٩٠، ٩٤). إنها أمريكا الحلم أيضا التي لم تكن كما قال جمال الفرا ، ولن تكون كما يرى الغدامي !

وحين يتحدث الغدامي عن أمريكا الوحشية القاتلة التي تمكر من خلال اللغة ؛ لتقتل كما في قصة "الذئب والخروف" ، يستحضر مصطفى محمود المعنى ذاته في رحلته لها قبل الغدامي بنحو أربعة عشر عاماً حين يرى تحول الإنسان إلى مجرد حيوان ، وهو يشاهد السيرك في أورلاندو بأمريكا: "وكننت أرى السباع والنمور المفترة تلحق خد مدرجها في خضوع وعجبت أشد العجب للإنسان الذي ساد مملكة الحيوان كلها وأخضعها لأمره وإشارته، كيف لم يستطع أن يخضع الحيوان بداخله؟ إنه لا شك يستطيع بدليل ما أرى أمامي، ولكنه هذه المرة لا يريد فقد اختار أن يترك حيوانه الخاص على سجيته ليلعب معه لعبة اللذة، اختار أن يتركه على حريته ليقاسمه هذه المصلحة العاجلة والإنسان المكيف يفعل ذلك بخبث ويدعي أنه ضعيف وأن حيوانيته

غلبته، ولكنه يكذب ليبرر ما يختلس من لذات، وما أجرأه على الكذب الذي مشى على القمر، وارتحل إلى النجوم، وأخضع وحوش الغاب حينما يدعي أنه لا يستطيع أن يحكم الوحش بداخله". (محمود، ١٩٩٧، ١٥)

إن الغدامي يرى أن أمريكا القاتلة هي التي تولد الدلالات البعيدة عن محتواها، وهو ما فعلته أوروبا قبلها، يقول: "لقد ترددت كلمات الحرية والديمقراطية بوصفهما رقية سحرية تقدم للشرقيين، ترددت الكلمتان على ألسنة كل الرؤساء الأمريكيين، تماماً مثل تردد شعار (المهمة الحضارية لأوروبا) وهو الشعار الذي من خلاله توجهت الجيوش الأوروبية شرقاً وجنوباً؛ تنفيذاً لتلك المهمة التاريخية التي تحملتها أوروبا وحملتها على عاتقها لمدة تمتد إلى أكثر من قرنين، فلما تعبت من الحمل وثقل به كاهلها أمرت جيوشها بالانصراف مع الشمس إلى الغرب، ونسيت مهمتها الحضارية، بل إنها صارت تخجل من تلك المهمة وتتفادى ذكرها والحديث عنها. مثلما تتفادى العاهرة الحديث عن زمان فجورها بعد أن تتوب بسبب بلوغها سن اليأس" (الغدامي، ١٩٩٥، ص ٢٣) وهو ما يشير محمود السعدني إلى بعض منه، وهو يقول - عن القادمين البيض من أوروبا إلى أمريكا في أول رحلة -: "كان الجميع على ظهر السفينة مسلحين من الرأس حتى أخمص القدمين، خناجر ومطاوي وبنادق ومسدسات ومدافع، حتى أصحاب القداسة كانوا مسلحين بالأنجيل والصلبان والمسدسات ولم لا؟ وقد جاؤا في مهمة في سبيل الرب، في سبيل الرب سيفعلون أي شيء وكل شيء وهم بالتأكيد فعلوا ذلك لم يتوانوا ولم يتهاونوا، وعلى المعابد البدائية للهنود الحمر أقاموا كنائسهم وعلى أشلاء الملايين من سكان البلاد الأصليين شيّدوا أديرتهم، واختلطت أنغام الأورغن وتراتيل صلاة عيد القداس بصياح الجرحى من الهنود الحمر، وأنات الذين حصدهم الرصاص بالألوف، وداست عليهم حوافر الخيل بلا رحمة! المهم إنه لحظة رست السفينة أول مرة على الشاطئ الأمريكي لم يكن على ظهرها من حضارة العالم القديم إلا المسدس والإنجيل، ومن هذه اللحظة وإلى الأبد ستلعب كل أداة منهما دوراً مهماً ومؤثراً في حياة أمريكا! وسيكون المسدس في المقدمة والإنجيل بعد ذلك، ولكن كل منهما سيكمل مهمة الآخر، وسيكون التعاون بينهما على أكمل وجه" (السعدني، د.ت، ص ٢٠-٢١)، كما يقول في مكان آخر من كتابه: "وفي العصور الوسيطة جاءت جيوش الغرب المسيحي لتهاجم الإسلام في عقدره، واحتلوا الساحل العربي كله من اللاذقية إلى دمياط، وتوغلوا في البلاد حتى مشارف القاهرة، وارتكبوا من الجرائم والمذابح ما يخجل منه الضمير، ولكن أغرب شيء حدث تلك الأيام أن الغرب المسيحي الذي يؤمن بالله والمسيح واليوم الآخر تعاون بكل قناعة مع التتار الذين كانوا يعبدون الأصنام،

وتعاونوا معهم على الإسلام ، مع أنه دين سماوي يؤمن بالمسيحية ويحترم السيد المسيح كنبى من أنبياء الله !" (السعدني ، د.ت ، ٥٨)

وكما استحضّر الغدامي "الهنود الحمر" للاستدلال على عنف هذه الحضارة التي منعت الهنود الحمر من أن يتحدثوا بلغتهم في المدارس ، وهو يتحدث مع مجموعة من بقايا الهنود الحمر، متأماً متأماً وهو يتساءل : "ما الذي يخيف الرجل الأبيض من لغة الهنود الحمر...؟ هل لأنها تكشف له عن ذاكرة لا يريد أن يراها . ذاكرة عن أسلافه البيض الأشاوس وعن تاريخهم مع الهنود ؟" ثم يقول : " وما كنت أنت قاتلاً ولا شاهداً ولكنك تعلم علم اليقين أن ما تقوله الضحية صحيح ، وأن المقتول قد سال دمه فعلاً ، وبالتأكيد فإن المقتول لم يقتل قاتله " (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ١٧٦-١٧٧) فإن محمود السعدني يشير إلى تلك القضية التي رفضت أمريكا لغة وتاريخ وحضارة وفن الهنود الحمر، يقول: "ولم يدمر البيض صنف الهنود الحمر فقط، ولكنهم دمروا الحضارة والتاريخ والعقيدة والفن، وأبادوا الجنس نفسه، واشترك في عملية التدمير الجيش الأمريكي وتجار الفراء ، والباحثون عن الذهب والقتلة المحترفون والمقامرون والمبشرون ورجال اللاهوت، وبلغت وحشية البيض حداً لا مثيل له في التاريخ إذ تم إبادة قبائل غاراغانست وبنواخ خلال عام واحد فقط، وأبيدت قبائل البودا وتأمي والكابابو بعد حرب ضارية دامت عشرة أعوام" (السعدني ، د.ت ، ص ١٢) .

وحين يلتقي الغدامي رجلاً وامرأتين من الهنود الحمر في مدينة سياتل وكانوا في نظره من قبل كائنات سينمائية -كما يقول - وراح يسأل ويتحدث مع الهندي الذي يشكو من أن أمريكا منعتهم من التحدث بلغته ، ويخبره بأن المدرس الأبيض كان يأمره إذا ما غلط وتفوه بكلمة من لغته الهندية بأن يغسل فمه أمام الطلاب ، ويحكي له عن جده الذي ذبح دماً ليسد به جوع عائلته ، وهو يسلمه ويحاوره بأخوة من أم واحدة هي الأرض ، وأنه لولا الجوع لما ذبحناك، لكنك ستدخل أجسادنا وتصبح جزءاً منا ، ويؤكد له أن الهندي "لا يعتدي ولا يجور لأنه يرى لكل شيء روحاً ، ولذا حافظ على البيئة سليمة نقية ، ولم ينتهك حرمة الأرض وكرامتها ، أما الأبيض فانظر إلى فعله بالأرض ، وكيف انتهك عرضها ، واغتصب عذريتها مثلما فعل الهنود الحمر. (ينظر : الغدامي ، ١٩٩٥ م ، ص ١٧٦ - ١٧٧ - ١٧٨)

فإن السعدني يشير قبلُ إلى موقف مماثل لموقف الغدامي في لقائه بشخصية من الهنود الحمر تشكو الظلم الأمريكي الذي صورهم في أفلامه السينمائية - التي أشار لها الغدامي - تصويراً

كاذبا ، حيث يشير إلى مفاجئة غريبة حين كان بجواره في مقعده بالطائرة المتجهة من نيويورك إلى لوس أنجلوس مهندس من الهنود الحمر يعمل في شركة كبرى ، ثم يقول : " بعد ثلاث ساعات من الطيران فتح الرجل قلبه للعبد لله عندما علم أنني من مصر ، ودهشت عندما علمت أنه من الهنود الحمر ، وأن والده توفي منذ حوالي ثلاثين عاماً وهو يرتدي زيهم ... وقال لي المهندس الهندي : إنه يعاني الاضطهاد حتى الآن ، ولكنه اضطهاد على الطريقة الأمريكية ، تشعر به ولا تراه ، إنهم يسمحون لنا بالتقدم للوظائف الحكومية ، وندخل الامتحان ، وننجز بدرجات كبيرة ، ولكن من حق الحكومة بعد ذلك اختيار الموظفين من بين الناجحين ، ولأن حظوظنا سيئة فلم يحدث أن وقع اختيار الحكومة على أحد من الهنود الحمر الناجحين ... وقال لي المهندس الهندي ونحن نظير فوق ولاية كاليفورنيا إنهم ينتجون كل عام أفلاماً عن الهنود الحمر يحشونها بالأكاذيب والمغالطات ، وينتجون مسلسلات تليفزيونية أكثر لتلوين سمعة الهنود الحمر وتلوين شرفهم والحط من كرامتهم ، وفي المقابل يمنعون إنتاج أي شيء ينصف الهنود الحمر أو يشرح قضيتهم بعدالة ورفضوا نشر كتب عن فنون الهنود ولغتهم ". (السعدني ، د.ت ، ٣٥ - ٣٦ - ٣٧) .

وحين يشير الغدامي إلى تكرار النداءات للعودة إلى نظام العائلة وما تمثله من أخلاقيات وقيم ، بيد أنه يرى "أن الوضع الذي وصل إليه نظام الحياة بنموذجه الذي يعتمد على مفهوم (السوق) لا يسمح أبداً بعودة الحياة إلى (الوحدة العائلية) إن الانتقال إلى نظام السوق قام فعلاً على أنقاض نظام العائلة ، ولا تسمح شروط هذا النظام الجديد بعودة ذلك القديم ، ولكل من النظامين أخلاقه وقيمه وشروطه التي يختلف فيهما الواحد عن الآخر " (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ١٦٥) فإن كريمة كمال تتحدث عن هذا المأزق من قبل ، من خلال ثنائية الزوج والزوجة ، تقول : "يحدث هذا بعد أن أصبحت المرأة تشعر أن هناك شكلاً جديداً من أشكال العبودية، فهي تعمل في الخارج وتعود لتعمل في البيت، وهو جالس مسترخ يشاهد التلفزيون، حتى إن بعض الزوجات تحكمت فيهن الأنانية فأصبحن لا يدفعن شيئاً من مرتباتهن، وأصبحت معظم الخلافات تحدث لأن المرأة تريد أن تحتفظ بمرتبها لنفسها، يحدث هذا بعد أن قفزت مصاريف رعاية الطفل الأمريكي فأصبح طفلاً بمفتاح أي يحمل مفتاحاً حول رقبته، ليعود ويفتح المنزل الخالي ليجلس وحيداً، يحدث هذا بعد أن رأيت بعيني الزوج الأمريكي يسبق زوجته التي تعمل معه في نفس المبنى إلى النزول لتناول الغذاء في الكافتيريا الملحقة حتى لا يدفع لها ثمن غذائها!!... قد لا يصدق أحد هذا في مجتمع أصبح الرجل أمّاً وربة بيت، ولكنها أمريكا التناقض بعينه!!" (كمال ، د.ت ، ص١٣٢-١٣٣)

إن التشرحية التي ارتضاها الغدامي تُعنى بالمعنى الجديد ، وهو الأمر الذي أعلنته منذ البداية حين قال الغدامي عن قراءته إنها : "تهدف إلى سبر أغوار المقروء واستكشاف بواطنه دون أن تدعي لنفسها وصول غاية لن تصل إليها " (الغدامي ، ١٩٩٥ ، ص ٧) فلم تعن القراءة بتقديم المعنى القار الذي تريد تجاوزه والإتيان بغيره ، كما هو حال التفكيكية ، ولم تقدم جديدا يمكن الوثوق من جدته ، ومع جمالية المتن ، ومتعة تلقيه ، فإنه لا يمكن - أمام كل هذه المعطيات- أن يطمئن البحث إلى أن هناك معنى جديدا أتت به القراءة التشرحية ! فقد وصلت إلى الساحل لنفاجاً بأن لا جديد سوى معان قديمة طُليت بألوان جديدة ، لم تكن لتختلف عما أحضره الغائصون قبله ! نعم ، كانت الأداة جميلة في شكلها ، حديثة في أسلوبها ، مهيبة في عيونها ! لكنها لم تصل إلى مخبوء كما وعدت !

المصادر:

- الغدامي ، د. عبدالله ، رحلة إلى جمهورية النظرية - مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي، كتاب الشرق الأوسط ، الشركة السعودية للأبحاث والنشر، الأولى ، جدة ، ١٩٩٥م.

المراجع :

- آرون ، بول ؛ سان ، دينيس ؛ فيالا ، آلان . معجم المصطلحات الأدبية . ترجمة الدكتور محمد محمود . الأولى . بيروت : مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م.
- أمين ، مصطفى ، أمريكا الضاحكة، بدون، القاهرة، أخبار اليوم - قطاع الثقافة، د.ت.
- البازعي ، سعد ، استقبال الآخر- الغرب في النقد العربي الحديث ، الأولى ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٤م.
- د. الرويلي ، ميجان ، د. ميجان ، البازعي ، د. سعد ، دليل الناقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من ثلاثين مصطلحا وتيارا نقديا أدبيا معاصرا ، مكتبة العبيكان ، الرياض ، الأولى ، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م .
- دريدا ، جاك ، في علم الكتابة ، ترجمة وتقديم : أنور مغيث ، منى طلبة ، الثانية ، القاهرة ، المركز القومي للترجمة ، ٢٠٠٨هـ.

- دريدا ، جاك ، الكتابة والاختلاف. ترجمة : كاظم جهاد ، تقديم : محمد علال سينا ، الثانية ، الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ٢٠٠٠ م .
- دريدا ، جاك ، مواقع - حوارات ، ترجمة وتقديم : الزاهي ، فريد ، الأولى ، الدار البيضاء ، ١٩٩٢ م .
- زيمّا ، بيرف . التفكيكية - دراسة نقدية . تعريب : أسامة الحاج . الثانية . بيروت : مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٤٢٧ هـ ، ٢٠٠٦ م .
- السعدني ، محمود ، أمريكا يا ويكا ، بدون ، القاهرة ، أخبار اليوم ، د.ت .
- عزيز ، جورج ، أمريكا بيت جحا ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون .
- العكبري ، أبو البقاء ، التبيان في شرح الديوان ، ضبطه وصححه : مصطفى السقا إبراهيم الأبياري ، عبد الحفيظ شلي ، بدون ، بدون ، دار الفكر ، د.ت .
- الغدامي ، د.عبدالله ، الخطيئة والتفكير - من البنيوية إلى التشرحية (Deconstruction) قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، بدون ، بدون ، الثانية ، ١٤١٢ هـ - ١٩٩١ م .
- الفرا ، جمال ، لؤلؤة مايوركا طرائف شهدتها في أرجاء العالم وشعوبه. أسفار وسفارات ، الطبعة الأولى ، دمشق ، دار المعرفة ومطبعة الصباح ، ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م .
- فوزي ، د.حسين ، سندباد إلى العالم الجديد ، بدون ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٤ م .
- القصبي ، غازي ، العودة سائحا إلى كاليفورنيا ، الرياض ، دار الصافي للثقافة والنشر ، ١٤١٠ هـ ، ١٩٩٠ م .
- كمال ، كريمة ، بنت مصرية في أمريكا ، بدون ، القاهرة ، مكتبة غريب ، د.ت .
- محمود ، د/ مصطفى ، من أمريكا إلى الشاطئ الآخر ، الطبعة السادسة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٧ م .
- شوقي الزين ، محمد ، جاك دريدا- ما الآن ؟ ما عن غد ؟ الحدث ، التفكيك ، الخطاب ، الأولى ، الجزائر ، منشورات الاختلاف ، ٢٠١١ م .
- عطية ، أحمد عبد المنعم ، جاك دريدا والتفكيك ، الأولى ، منشورات الاختلاف ، ٢٠١٠ م .

- إبراهيم ، عبدالله ، المركزية الغربية ، إشكالية التكون والتمركز حول الذات ، الأولى ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧ م .

قصيدة الشاعر وقبول المتلقي
في قصيدة "أنا .. والبدر" للشاعر الليبي رجب الماجري
الدكتور ميلود مصطفى عاشور
الدكتور أياد عبد الله
كلية الدراسات اللغوية الرئيسة، جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

ملخص البحث

تسعى الدراسات النقدية الحديثة إلى مواكبة التطور الملحوظ في الدرس اللساني الذي تمثل في النقلة النوعية من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص، حيث جمعت لسانيات النص ما بين اللغة والنحو والصرف والبلاغة والنقد، وبين علم النفس والاجتماع والفلسفة والمنطق والأنثروبولوجيا؛ كونها علومٌ تؤثر بشكلٍ أو بآخر في الإنسان مبدعاً كان أم متلقياً. ويهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على المستوى التداولي للنص الشعري حيث يسعى لدراسة النص ووصفه بالنظر إلى كونه مقبولاً تداولياً. واستناداً إلى أن التداولية تُعنى بمدى إفادة المتلقين مضمونَ الكلام (القصيدة)، ثم مدى تحقيق الأثر في المتلقي (المقبولية)؛ لهذا تطرح الدراسة تساؤلاً مفاده: ما مدى نجاح الشاعر في إفادة مقاصده، وما مدى تحقيق قصيدة "أنا والبدر" للمقبولية؟ وذلك من خلال ما يتيح سيق النص، وتماسك عناصره، وانسجامها دلاليّاً. ويتبع الباحث في هذه الدراسة منهج التحليل والوصف في نقد القصيدة المدروسة. وقد خلصت الدراسة إلى أن الشاعر قد وظّف عناصر التماسك النصي وآليات الانسجام الدلالي في الإفصاح عن مقاصده، ونجح إلى حدٍ كبيرٍ في التأثير على المتلقي من خلال ما حققه النص من مقبولية لدى جمهور المتلقين.

المقدمة

تعد القصيدة Intentionality و المقبولية Acceptability معياران من معايير نظرية نحو النص؛ حيث تولى الدراسات النصية اهتماماً بالغاً بقصيدة النص، وتدرس أبعاد عملية التلقي، وتناقش كيفية إدراك المعايير والمبادئ التي توجه المرسل عند إنتاج خطابه، بما يكفل نجاحه في تقديم

معطيات تساعد المتلقي على معرفة القصد وتحقيق قبول النص^١. ولذلك فهذان المعياران يرصدان كل ما يتعلق بالمرسل وقصده ونواياه، والمتلقي ومدى تقبله وتفاعله مع النص أو الرسالة. ومن مميزات نظرية نحو انص أنها استفادة من نظريات ومناهج العلوم المختلفة ووظيفتها في دراسة النصوص. من ذلك استفادتها من المجال النفسي والمجال الفلسفي ومن نظرية التلقي والقراءة والتأويل والنظرية السياقية واعتمدت مرتكزات التحليل التداولي^٢، الذي ركز اهتمامه في تحليل النصوص على المنتج والمتلقي والنص على حدٍ سواء؛ "فمعتقدات المتكلم ومقاصده، وشخصيته وتكوينه الثقافي ومن يشارك في الحدث الخطابي، والمعرفة المشتركة بين المتخاطبين والوقائع الخارجية والظروف المكانية والزمنية، والعلاقات الاجتماعية بين الأطراف هي أهم ما تركز عليه التداولية"^٣ وهي كذلك بنفس القدر من الأهمية في نظرية نحو النص.

تجسد مشكلة البحث في أن أغلب الدراسات النقدية التي ناقشت المعايير النصية السبعة اهتمت بمعياري التماسك والانسجام وأغفلت المعايير الأخرى، لذا تأتي هذه الدراسة لتبسيط مزيد من الضوء على معياري القصيدة Intentionality و المقبولية "Acceptability" ومدى أهميتهما في نجاح العملية التواصلية.

يهدف البحث إلى مناقشة مفهومي القصيدة Intentionality والمقبولية Acceptability ، عند اللسانيين المعاصرين، ومدى أهميتهما في نجاح العملية التواصلية. ومن ثمّ دراستهما في قصيدة "أنا والبدن" للماجري.

يعتمد الباحث المنهج التحليلي الوصفي في دراسة معياري القصيدة والمقبولية اللذان اعتمدتهما النظرية النصية ضمن معايير الحكم على الكفاءة النصية.

دراسة: جار الله، أحمد حسين ٢٠١١ "المقصدية والتشكيل البنائي في كتاب كليله ودمنة" تهدف إلى قراءة النص التراثي بالربط بن المنجز النصي بكل علاقاته وتشكيلاته اللغوية والجمالية وبين

١. خطابي، محمد. لسانيات النص. ط١. (بيروت. المركز الثقافي العربي، ١٩٩١). ص: ٢٩٧

٢ انظر: بوجسن. أحمد. نظرية التلقي في النقد العربي الحديث. (الرباط. منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية. ١٩٩٣). ص: ٢٦.

٣ فضل. صلاح. "بلاغة الخطاب وعلم النص". سلسلة عالم المعرفة. الكويت. المجلس الوطني للثقافة. العدد ١٦٤. ١٩٩٢. ص: ٩٩.

مقاصد المؤلف وقوانين الإنتاج الأدبي. وخلصت إلى السلوك التأليفي وأسلوب بناء النص جاء منسجماً ومتناغماً مع مقاصد المؤلف سواء لتحقيق المتعة، أو التعليم والتأديب والإفادة.

دراسة: سعدية، نعيمة ٢٠١١ "الخطاب الشعري بين سلطة القصد وفاعلية القراءة. استنطاق لنص: أمير من مطر.. وحاشية من غبار، لمحمد الماغوط". هدفت للإجابة على سؤال مفاده: "ما الذي يمكن أن يقصده المتكلم؟" وأكدت على أن العلم بالمقاصد ضرورة أساسية لتكوين الخطاب، وتحقيق أغراضه. كما خلصت إلى أن لغة الشعر عند محمد الماغوط مأخوذة من صميم الحياة اليومية مما أسهمت بشكل فعال في فهم خطابه الشعري، ودفع سيرورة عملية تلقي القارئ لها والتفاعل معها.

دراسة: مقبول، إدريس ٢٠١٤ "في تداوليات القصد" هدف إلى تقصي مفهوم القصد في الدراسات اللسانية التداولية، وكيف تتقاطع النظريات الغربية مع نظائرها العربية في إطار معالجة قضايا الخطاب والتواصل في علاقته بالقصدية. وخلصت الدراسة إلى أن معرفة الخطاب تتوقف على معرفة القصد، وأن المعرفة المشتركة تعكس المسافة بين المتخاطبين وتؤثر تأثيراً بالغاً في بيان مقاصد النص.

وجدير بالذكر أن أغلب الدراسات النقدية التي ناقشت المعايير النصية السبعة اهتمت اهتماماً ملحوظاً بمعيار التماسك والانسجام وكذلك معيار التناص، بينما أهملت المعايير الأخرى، لذا تأتي هذه الدراسة لتسليط مزيد من الضوء على معياري القصدية Intentionality و المقبولية Acceptability ومدى أهميتهما في نجاح العملية التواصلية. لذلك يناقش الباحث في هذه الدراسة معيار القصدية وطبيعته في النص الأدبي ومعيار المقبولية وأهم مقوماته. ثم يدرسهما في قصيدة "أنا .. والبدر"

مفهومي القصدية والمقبولية في حقل اللسانيات الحديثة.

أولاً: مفهوم القصدية

تعد القصدية Intentionality معياراً من معايير تحقق النصية، وشرطاً أساسياً في كل أنواع التواصل الإنساني. وقصدية أي نص بحسب دي بوجراند وديسلر تتمثل في "اتجاه منتج النص إلى

أن تؤلف مجموعة الوقائع نصاً متضاماً متقارناً ذا نفع عملي في تحقيق مقاصده، أي نشر معرفة أو بلوغ هدف يتعين من خلال خطة ما^١. وبحسب محمد مفتاح فإن القصدية تعني "الدلالة والفهم، فالدلالة تعني ضرورة توافر قصد التواصل من قبل المرسل، والفهم يعني الاعتراف من قبل المتلقي بقصد تواصل المتلقي"^٢. لذلك فإن علماء اللسانيات يؤكدون ضرورة إحراز النص للمقبولية على المستوى النفعي للعملية التواصلية، ولذلك يتساهلون في الإخلال بتحقيق التماسك والانسجام النصي، في حال كان ذلك يحقق مقبولية النص ويؤدي قصداً أو هدفاً ابتغاه المنتج^٣. لذلك يمكن القول بأن القصدية هي الشيء الذي يتبغيه المتكلم، أو الكاتب، من عملية التواصل مع المتلقي؛ باستعمال وسائط لغوية سائدة، أي إنها -باختصار- مقصد المتكلم الذي ينبغي أن يتضح لدى المتلقي^٤. فإذا أخذنا بالاعتبار أن بعض ألفاظ النص تتضمن أفعالا إنجازية، كالاعتذار أو الوعد بشيء ما، أو التصريح بالشوق مثلاً، فإن هذه الأفعال اللغوية تجسد أفكار النص ومقصد الشاعر، وتعبّر عن وظيفة النص الرئيسة. وتضاف إلى ذلك مؤشرات أخرى يوحى بها السياق تدعّم تلك الأفعال الإنجازية وتساعد على بيان الفكرة الرئيسة لذلك النص أو مقصد المنشئ. وهو ما يسمى في علم اللسانيات بالمعرفة التداولية^٥.

ثانياً: مفهوم المقبولية

يقصد بالمقبولية Acceptability مدى استجابة المتلقي للنص وقبوله له. أي إنها تعني طبيعة استقبال المتلقي للنص باعتباره متماسكاً منسجماً ذا نفع للمستقبل، أو ذا صلة ما به؛ لذلك فهي عملية تفاعلية بين النص والمتلقي. من هنا يبرز الدور الذي يضطلع به معياري التماسك والانسجام في عملية بناء النص بما يكفل تحقيق استمرارية المعنى، وتنظيم المعلومات بداخله؛ ولهذا السبب كان مستوى المقبولية في النص يزيد وينقص تبعاً لمدى تحقق التماسك والانسجام

١. دي بوجراند. روبرت ألان. النص والخطاب والإجراء. ط ١. ترجمة. تمام حسان. (القاهرة. عالم الكتب. ١٩٩٨). ص ٣٠.

٢. مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناس، ط ٢. (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي. ١٩٨٦).

ص: ١٤٠

٣. شبل. عزة. علم لغة النص النظرية والتطبيق. ط ٢. (القاهرة. مكتبة الآداب. ٢٠٠٩). ص ٣٤

٤. انظر: برينكر، كلاوس. التحليل اللغوي للنص، ط ١. (القاهرة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥). ص: ١٢٢

٥. انظر: عبد الرحمن، طه اللسان والميزان والتكوثر العقلي، ط ١. (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي. ١٩٩٨). ص:

في النص. لأنهما يساعدان القارئ على متابعة ترابط النص، ويسهمان في سد الفجوات اللغوية التي تظهر للمتلقي في النص، مما يسهم في الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم والعلاقات التماسكة فيما بينها داخل النص. ولهذا السبب فكلما كان النص متماسكاً منسجماً زادت حظوظه في التأثير على المتلقي وقويت نسبة التقبلية فيه. لذا فالمقبولية "أمر يتعلق بموقف المتلقي من قبول النص أو رفضه، فالمستقبل هو الحكم الذي يقر بأن المنطوقات اللغوية تُكوّن نصاً متماسكاً مقبولاً"^١؛ حين يتجلى القصد من ذلك النظام التفاعلي ويؤدي إلى كشف المعنى المنشود الذي يمثل القصديّة في النص. لأن فهم النص -بحسب علماء الدلالة- يعتمد على معرفة ما تحدّثه قواعد النحو وما سيتبعه من معنى وما يتولد عن تراكم النص من مدلول؛ لذلك يتفق اللسانيون المعاصرون على أن علاقة الكلمة مع الكلمات الأخرى في النص هي التي تحدد معناها، لأن المعنى لا ينكشف إلا من خلال "تسييق الوحدة اللغوية"^٢ وذلك لكون "النص وحدة دلالية، والجمل وسيلة يتحقق بها النص"^٣. فلولا التركيب النحوي ما نشأ المعنى الدلالي ولما تكونت معرفة مشتركة بين المنشئ والمتلقي، من هنا فإن العناصر النصية المكونة للنص بما تشمله من أساليب تركيب المفردات وطرائق تماسك جمل النص، وما ينتج عنها من حذف وفجوات نصية وتقديم وتأخير، وغيرها من أساليب التعبير؛ لكي تكون "مقبولة دلالياً لا بد أن تتضمن علاقات تلاؤمية صحيحة، وهذه العلاقات علاقات أفقية أي إنها تركيبية"^٤. وهذا يعني أن أسلوب تماسك أجزاء النص وطرائق انسجامة فيما بينها يمكن اعتباره الوسيلة المباشرة التي يتأسس عليها الحكم بمقبولية النص. أي إن مقبولية النص عند المتلقي تبدأ من عملية الفهم التي يؤسس لها توافر معياري التماسك والانسجام في النص حيث تتشابك المعاني الجزئية وتتفاعل ساعية إلى غاية مستهدفة، هي قصد المتكلم، ليأتي القارئ ويتعاطى مع النص بما فيه من عناصر التماسك وآليات الانسجام "مستعيناً بمعرفته للعالم وتجاريه السابقة ومعرفته الخلفية عموماً"^٥

ثالثاً: العلاقة بين القصديّة والمقبولية في النص الشعري

^١ محمود، محمد. "التوحد الإبداعي في نحو النص". مجلة الدراسات العربية. مج. ٤. ع ١٩٦. ٢٠٠٩ يناير. ص: ١٤٦٧

^٢ عمر، أحمد مختار. علم الدلالة، ط ٢. (القاهرة: عالم الكتب، ١٩٨٨). ص: ٦٨

^٣ خطابي، محمد. ١٩٩١. لسانيات النص، مرجع سابق. ص: ١٣

^٤ حميدة، مصطفى. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية. ط ١. (القاهرة: دار نوبار للطباعة. ١٩٩٧).

ص: ١٣١

^٥ خطابي، محمد. لسانيات النص. مرجع سابق. ص: ٣٨٦

إن النصوص الأدبية عموماً تقرأ في سياق خاص يتمثل في "مجموعة من الاستراتيجيات التي تعمل على مستوى المحتوى والشكل وتسمح للنص بأن يُعرّف عليه ضمن مجموعة أخرى من النصوص التي تشبهه، وهكذا يستدعي مفهومات حول الجنس والتيارات الأدبية والاعراف"^١. وهذا يعني أن نوع الجنس الأدبي يفرض على المتلقي نمطاً معيناً من الفهم وأسلوباً خاصاً في التعامل مع النص الأدبي. وبدون هذه الاستراتيجيات لا يمكن قراءة النص الأدبي قراءة صحيحة مقبولة، تحقق قدراً من الرضا والقبول لدى المتلقي حيال النص؛ وبحسب محمد خطابي فإن النص يؤسس "بطاقة هوية، مفصلة لا تحيل إلى ذات خارجة وإنما إلى ذات موجودة في النص، تنمهي مع شاعر يوجد خارجه"^٢. لذلك ينبغي أن تنمهي مع الشاعر عبر منطقته التخيلي، ونرحل عبر فضائه الذهني لنستخرج الدلالات الخفية، ونملأ فراغات النص.

ويتجسد أثر معياري التماسك والانسجام من جهة، ومعياري القصديّة من جهة أخرى في مقبولة النص؛ من خلال التفاعل بين العناصر النحوية والعناصر الدلالية: "فالعنصر النحوي يمد العنصر الدلالي بالمعنى الأساسي في الجملة الذي يساعد على تمييزه وتحديده، كما يمد العنصر الدلالي العنصر النحوي كذلك بعدد من الجوانب التي تساعد على تحديده وتمييزه، فبين الجانبين أخذ وعطاء وتبادل تأثيري مستمر"^٣. لذلك يرى الباحث أنه استناداً إلى أن معياري التماسك والانسجام يشكلان الخاصية التي تجعل من النص وحدة اتصالية متجانسة فإنه يمكن القول بأن التفاعل المتبادل بين النص والمتلقي -الذي يعبر عن مقبولة النص- يتأثر تأثراً واضحاً بمدى قوة التماسك بين أجزاء النص وعناصره الشكلية وانسجام مكوناته الدلالية. وبما أن العمل الأهم للسانيات النص بحسب دي بوجراند هو دراسة مفهوم النصيّة، من حيث هو عامل ناتج عن الإجراءات الاتصالية المتخذة من أجل استعمال النص^٤؛ فإن هذا يؤكد أهمية دراسات نحو النص كونها تسعى إلى تحليل البني النصيّة واستكشاف العلاقات النسقية المفضية إلى تماسك النصوص

١. نفسه، ص: ٣٠٩.

٢. خطابي، محمد. لسانيات النص. مرجع سابق، ص: ٢٩٥.

٣. حماسة، محمد. النحو والدلالة: مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي. ط ١ (القاهرة، مكتبة ومطبعة المدينة

١٩٨٣) ص: ١١٣

٤. انظر: دي بوجراند. النصّ والخطاب والإجراء. مرجع سابق، ص: ٧١.

وانسجامها والكشف عن أغراضها التداولية^١. تلك الأغراض المتمركزة حول استعمال النص الذي لا يتحقق في غياب المقبولية.

إن النص الشعري خصوصاً والخطاب الفني عموماً؛ تهيمن عليهما الوظيفة الجمالية أو الشعرية، وهي وظيفة معنية بالضرورة بتصوير التجربة الذاتية للأديب، مما يجعل منه خطاباً يصطبغ بسمات الذاتية التي تشي بملامح خصوصية التجربة الفنية للشاعر؛ ولذلك تصبح الدلالات المباشرة والمعاني السطحية في الأدبي غير مقصودة، حيث يخفى الشاعر المعنى الحقيقي والقصد الفعلي وراء المعاني الوضعية التي تشي بها دلالات التراكيب وألفاظ النص. فتتعدد المعاني وتتداخل، ويكون التعبير عن المعاني الثواني بالمعاني الأولى بواسطة المجازات، والأسلوب الفني، والعدول بالعنصر اللغوي إلى غير ما وضع له في الأصل^٢. وكذلك من خلال الفجوات النصية التي يترك أمر ملئها للقارئ مما يضيف على النص الأدبي سمة الانفتاح ويمنحه قابلية التأويل.

من هنا يكشف النص الشعري عن طبيعة لغته المرنة الطيعة، التي تعمل عن طريق الإيحاء والغموض والتصوير الفني، الذي يفسح المجال رحباً أمام انفتاح النص وتعدد معانيه، بحيث لا توجد فيه حواجز مثبتة لحدود المعاني. لذلك تنشغل الدراسات النقدية بجماليات المعنى الشعرية، ويهتم النقاد بقضية انفتاح النص وتعدد المعاني، وقابلية التأويل اللامتناهي لمقصدية النص. فبحسب محمد عزام فإن "النص المفتوح هو النص الذي يجعل قارئه ينفذ على آفاق مختلفة من الثقافات والذكريات والمعلومات. والقارئ هو الذي يفتح مغاليق النص، ويسهم في سبر كوامنه، ويقول ما سكنت عنه، ويظهر مكبوتته. ذلك أن القارئ في المناهج النقدية الحديثة، أصبح يشارك المؤلف في كتابة النص، بما يستنبطه منه، وبما يضيفه إليه"^٣

وإذا كانت نظريات القراءة والتأويل تعطي المتلقي صلاحيات تأويل النص "للخروج بحقيقة القصد. والتخلص من سلطة المعنى الأحادي، ومن عنف القراءة المغلقة"^٤ فإن النظرية

^١. انظر: الفقي. صبحي إبراهيم. علم اللغة النصي دراسة تطبيقية على السور المكية. ط١. (دارقباء. القاهرة. ٢٠٠٠). ص: ٥٦.

^٢. انظر: بوقرة نعمان. "نحو النص مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة"، مجلة علامات في النقد. جدة، الجزء ٦١. المجلد ١٦. ٢٠٠٧. ص ١٤ وما بعدها.

^٣. عزام. محمد. "النص المفتوح التفكيك أنموذجاً". مجلة الموقف الأدبي. دمشق. العدد ٣٩٨ حزيران. ٢٠٠٤. ص ٥٣

^٤. نفسه: ص ٥٤

النصية تقرّ هذا الحق للمتلقّي وتجعل من معياري القصصية والمقبولية مرتبطان ارتباطاً وجهي العملة، ففي حين يعنى معيار المقبولية برصد رغبة المتلقّي النشطة في المشاركة في إعادة إنتاج النص. فإن القصصية في النص تتمثل "اتجاه منتج النص إلى أن تؤلف مجموعة الوقائع نصاً متضاماً متقارناً ذا نفع عملي في تحقيق مقاصده، أي نشر معرفة أو بلوغ هدف يتعين من خلال خطة ما"^١. أي إنها تتمثل في الخطة التي يضعها منشئ النص لتحقيق الهدف، وليس من هدف أسى للشاعر من تفاعل المتلقّي مع القصيدة، وهنا تلتقي القصصية بالمقبولية في كون الأخيرة تمثل الرغبة النشطة لدى المتلقّي للمشاركة في الخطاب لكشف غاياته والتفاعل مع مضمونه. وهكذا فمع النص الأدبي يستمر الجدل محتدماً والحوار مفتوحاً بين كينونة النص بأنساقها التشكيلية ومقصديتها الدلالية، وبين التأويل كسلطة تتيحها مقومات ومفاهيم يعتمدها المتلقّي لتخمين خبايا النص ومقاصده الخفية في إقرار صريح من المتلقّي بأن النص الأدبي متاهة دلالية مفتوحة تأبى الانغلاق على معنى محدود^٢. فالمتلقّي يحاور النص ويتعامل معه استناداً إلى حقيقة مفادها أنه قابل للتأويل. ومعتمداً في ذلك على معطيات النص وعلى المعرفة التداولية المشتركة، ومن خلال المشاركة في إنتاج معنى النص بملئ الفراغات النصية باعتبارها مفاصل حقيقة للنص على حد تعبير إيزر^٣؛ ومن هذا المنطلق فإن قراءة النص الأدبي ورحلة البحث عن مقاصده هي في الحقيقة عمل إبداعي في حد ذاته؛ تتولد فيه مقاصد جديدة لتكون المحصلة وجود ثلاثة أنواع من المقاصد في العمل الإبداعي مقصد المؤلف الذي نواه أول مرة، ومقصديّة النص التي تأبى الانغلاق على معنى محدود وتمتلك سلطتها بمجرد انتهاء المنتج من إنجاز النص، وأخيراً المقصديّة الذاتية المرتبطة بتأويل قارئٍ بعينه لدلالات النص. وقد أشار أمبرتو إيكو إلى هذا الجدل المتواصل بين الناص والقارئ اللذان عدّهما استراتيجيتين نصيتين^٤؛ فعملية إنتاج معنى النص بفعل القراءة هي حوار جدلي بين النص والقارئ يتأرجح بين قصصية النص المستمدة من استراتيجية المبدع وقصصية

١. انظر: أبو غزالة، إلهام. خليل، على. مدخل إلى علم لغة النصّ. تطبيقات نظرية روبرت دي بوجراند ولفجانج

دريسلر. ط١. (نابلس: فلسطين. مطبعة دار الكاتب. ١٩٩٢). ص: ٣٠

٢. انظر: إيكو، أمبرتو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ط٢. ترجمة: سعيد بنكراد. (الدار البيضاء: المركز

الثقافي العربي. ٢٠٠٤). ص٤٢.

٣. إيزر. فولفغانغ. "التفاعل بين النص والقارئ". الدار البيضاء. مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع٧٦، ١٩٩٢.

ص١٠.

٤. انظر: إيكو. أمبرتو. القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ط١. ترجمة أنطوان أبو زيد.

(بيروت. المركز الثقافي العربي. ١٩٩٦). ص٧٥ وما بعدها.

القارئ فيصبح العمل الأدبي عمل تكاملي تفاعلي تعاوني بين المنتج والمتلقي حيث يقوم فيه المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء يحاولون فهم متاهات المقروء وفك شفرات الرسالة وتوهب للنص الحياة المتجددة بتعاقب القراء المؤولين^١.

فالملاحظ أن النص ثابت أما فعل القراءة فمتجدد وهذا يؤذن بتعدد التأويلات تبعاً لتعدد القراءات، فكل قراءة تنظر إلى النص من زاوية مختلفة وتستنبط مسوغات تأويلها، ويرى الباحث أن هذا هو السبب وراء إمكانية الإفلات من قصدية المؤلف لإنتاج معاني جديدة؛ فالقارئ يعيد إنتاج النص بصورة جديدة مع كل قراءة جديدة في حدود المسوغات المنطقية التي تتيحها وسائل التماسك وآليات الانسجام التي تمثل جزءاً أساسياً في استراتيجيات الخطة التي وضعها الناص لتحقيق الهدف؛ لذلك تبدأ رحلة المغامرة مع النص من هذه النقطة؛ فكلما تعمق المنشئ إلى الإغراق في اللغة الأدبية بمجازاتها واستعاراتها وكلما زاد من فراغات النص وإلماحاته ورموزه وإشارات، كلما انفتح النص على دلالات وتأويلات أكثر، أما في حال اقتصر المؤلف على الوضوح والمعاني القريبة فإن النص ما يلبث أن يغدو مبتدلاً لأنه حينها يكون غير قابلٍ للتأويل مما يؤذن بقرب موته.

ومع هذا فإن النظرية النصية تجعل من القصدية ضابطاً يتشكل في ضوءه المعنى الأدبي، وتسهم إسهاماً فاعلاً في عملية المقبولية والفهم لدى المتلقي^٢. فإذا كان الشاعر يسعى - مثلاً - إلى تصوير فكرة أساسية تتمثل في الاستسلام للحزن والكآبة بعد فراق الأحبة؛ فعندها يجب أن تعمل وسائل تماسك النص وآليات انسجامه المعنوي على تحقيق الهدف العام، وخلق الجو المناسب له، لإحداث ترابط بين أفكار النص الجزئية ترابطاً يوحي بدوره بمعاني الوحدة والعزلة والانطواء على النفس، لكي يتجلى القصد ويتحقق الهدف.

المطلب الثاني: القصدية والمقبولية في قصيدة "أنا.. والبدر"

ينسج المجري في قصيدة "أنا .. والبدر" فضاءً نصياً رحباً، يمكن للمتلقي أن يستشعر مدى رحابته ابتداءً من الدلالة المكانية التي يوحي بها العنوان "أنا .. والبدر". وأول ما يثير انتباه المتلقي الفجوة

١. انظر: أبو زيد. نصر حامد. فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي. ط٢. (بيروت. دار

التنوير للطباعة والنشر. ١٩٩٣). ص: ٦

٢. انظر: خضر، ناظم عودة. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ط١. (عمان. دار الشروق. 1997). ص ١٢١

النصية في العنوان، مما يرفع من إعلامية النص والعنوان على حدٍ سواء؛ لأن هذه الفجوة النصية تدعو المتلقي لطرح تساؤلات عديدة:

هل يريد الشاعر أن يقول من خلال هذا العنوان: قصتي أنا كقصّة البدر؟ أم يقصد: أنا مكاني مع البدر، وتكون الواو واو المعية؟ أو ربما عنى الشاعر من خلال هذا العنوان أن يقول: أنا وحيدٌ على الأرض والبدر في السماء؟ والواقع أن كل هذه التأويلات محتملة وواردة. ذلك لأن أي شاعر يسعى دائماً إلى التفرد عن غيره من خلال توظيف المفارقة والانزياح والإغراب والجدة في التصوير وبناء العلاقات داخل النص الشعري. وهذا ما عناه العساف^١ بقوله: "تتكئ شعريّة النصوص على انفتاح الصور الفنية على مساحات مكانية وزمانية لامتناهية، أساسها المفارقة، والتباعد بين العناصر المكوّنة لها". فمع قراءة النص قراءة تأويلية يظهر أن الشاعر جعل من البدر معادلاً موضوعياً لذات الشاعر. فإذا تأملنا العتبة النصية "أنا .. والبدر" يمكن أن نستشف منها:

"أنا" ← توحى بالذاتية والأنا الحاملة.

"..". ← فجوة نصية قابلة للتأويل ويملؤها المتلقي بما يراه مناسباً

"و" ← تحتمل التأويل بأن تكون واو عطف تدل على المشاركة وفي هذه الحالة توحى بتبادل الأدوار وكامل المشاركة بين الشاعر والبدر في الحزن والفرح في الرفعة والتفرد وفي الحسن والتألق. وتحتمل أن تكون واو معية تفيد المصاحبة. وهنا تحضر الدلالة المكانية والزمانية أيضاً؛ لأن واو المعية في عرف النحاة تتضمن معنى الظرف المكاني والزمني حسب المتصاحبين.

"البدر" ← دلالة مكانية توحى بالفضاء الرحب والعلو والرفع والتفرد والتميز.

"البدر" ← دلالة زمانية توحى بدلالتين الأولى ترتبط بالليل والثانية ترتبط بعمر البدر الذي يوازي عمر الشاعر. وهذه الدلالة تستوقفنا قليلاً فالشاعر كتب قصيدته في ريعان شبابه على الأرجح أنها كتبت في الفترة بين يناير ومطلع فبراير لسنة ١٩٥١ لأنها نشرت ٢٣ فبراير من نفس السنة في العدد الثالث من مجلة ليبيا وعمر الشاعر آنذاك ٢٠ عاماً. أي أنه في ريعان الشباب وزهرة العمر التي يناظرها اكتمال البدر المتربع في كبد السماء منتصف الشهر. وما إن يربط المتلقي بين هذه العتبة النصية وبين مطلع القصيدة:

أطرق البدرُ واعتراه شحوبٌ وعلا وجهه اصفرارٌ كثيبٌ

١. العساف، عبدالله خلف. دراسات جمالية نصية في الشعر السعدي الجديد ممارسة في النقد التطبيقي.

(منشورات جامعة الملك فهد للبترول والمعادن، الرياض. ٢٠٠٦). ص: ١٩٥

فإن هذا المطلع يدفع المتلقي إلى التماس حقيقة العلاقات بين أطراف الصور البيانية وما تنضوي عليه من مفارقة دلالية؛ فالشاعر يستدرج متلقيه من خلال المفارقة الدلالية في الصورة البيانية التي أقامها وافتتح بها القصيدة، حيث شَخَّصَ الماجري البدرَ وجعل له صفات الإنسان الحزين الكئيب الشاحب الذي أخذ منه الحزن مأخذاً عظيماً؛ حتى صار مصفراً الوجه مطرقاً برأسه إلى الأرض، وهنا تبدأ المفارقة في التجلي؛ فالمتلقي يربط بين البدر ودلالة العلوِّ بداهةً. غير أن الشاعر خالف هذه القاعدة البديهية حين أسند الفعل "أطرق" للبدر ثم يأتي الشاعر بالبيت الثاني قائلاً:

كفتى شيع المنى في صباها وطواها، واليأس صمّت رهيب

فالمتلقي -مع أنه قد يكون تيمناً نسبياً من المفارقة الدلالية التي مرت به آنفاً في مطلع القصيدة- سيتفاجأ في البيت الثاني من التباعد الشاسع بين أطراف الصورة البيانية؛ مما يدعوه إلى التعاطي مع النص ومحاولة تفسيره والإلمام به؛ فالشاعر عقد علاقةً غير نمطية معقدة على سبيل المفارقات الدلالية بين: البدر/ والفتى/ والصبا/ والمنى/ والموت. حيث شبه الشاعر البدرَ بالفتى. ثم وظّف المفارقة الدلالية لوصف حال الفتى وبأسلوبٍ فنيٍّ بديعٍ؛ يمكن تفصيلها على النحو التالي:

أ. استعار الحزن والإطراق وهي من صفات الفتى للبدر.

ب. وشبه البدر الحزين بفتى تحطمت آمانيه في ريعان شبابه.

ج. ثم استعار الصبا وهي من لوازم الشباب للمنى.

د. واستعار الموت وهي من لوازم الكائن الحي للمنى.

هـ. ثم كَتَّى عن الموت بقوله "طواها"

و. واستعار صفة الطي للمنى.

لا شك أن المتلقي سيتفاعل مع هذا التداخل البديع بين المفارقات الدلالية، التي ألبس فيها الشاعر الشيء المجرد ثوب الشيء المحسوس، ووصف فيها المعنوي بأوصاف المادي، الأمر الذي من شأنه أن يستحث المتلقي ويدعوه لتركيز انتباهه، للوصول إلى حقيقة العلاقة بين أطراف الصور البيانية البديعة. ومن هنا تؤدي الصورة الفنية دورها في مقبولية النص والتأثير في المتلقي الذي يطالع مشهداً تراجمياً بطله الشاب اليافع الذي شيع آمانيه وأحلامه وتتمثل حبكة المشهد في أن الشاعر قرن بين الشباب والصبا والموت واليأس. وأكد على وقوع المأساة بقوله "شيع" التي توجي بدورها بأن الموت تحقق فعلاً. لكن المفارقة تكمن في أن الموت لم يكن موتاً أبدياً بل هو لحظات همٍّ وغمٍّ تعتري الشاعر وتشبه ما يعتري البدر الذي يعجز أمام السحب التي تغطيه بين الحين والآخر. ففي البيت التالي يقول الشاعر:

فسرى يسأل السحاب نقاباً يتوارى به الحزين الغريب

حيث يوحي الفعل "سرى" بالحركة والحياة، ثم الفعل "يسأل"، ثم الفعل الحركي "يتوارى"، ثم الفعل "غاب" في البيت الذي تلاه:

غاب في السحب غير عينٍ أطلّت غمر الأرض دمعها المسكوب

ويستوقفنا قوله "غير عينٍ أطلّت" التي تكتسي بدلالة اجتماعية مستمدة من عادات النساء في لبس الزي التقليدي الليبي؛ وهذه ضمن المعرفة المشتركة التي ترتبط بمقام اجتماعي يشترك فيه الشاعر مع شريحة واسعة من المتلقين، وهذا من شأنه أن يعزز من قبول النص.

ثم ينتقل الشاعر إلى من وصف حالة البدر إلى مخاطبته وبدأ حوار شعري مطوّل بين اثنين يجمعهما أمران متناقضان عشق المدينة الجميلة الساحرة –مدينة درنة الليبية- وكره الواقع المحزن واللحظات الكئيبة التي يعيشانها فيسأل الشاعرُ البدرَ قائلاً:

قلت يا بدرُ ما أراكَ فينا؟ أترى في حياتنا ما يريبُ؟

ما لحُسْنِ أخاله يتلاشى؟ ما لِيَشْرِطَغي عليه القطوبُ؟

فأجابه البدرُ قائلاً:

قال: غَطَّتْ عليَّ "درنة" حُسناً إن حُسني مزَيَّفٌ مكذوبٌ

أنا ميّتٌ وحُسْنُها عبقرِيٌّ فيه روحٌ، وفيه نفْحٌ وطيبٌ

ليتني شاعرٌ بها يتغنى هام بالحسنِ روحُه المشبوبُ

في البيت الثالث يستوقفنا توظيف الشاعر للضمائر في تحقيق التماسك النصي؛ فضمير المتكلم "ي" في أداة التمني "ليتني" يعود على البدر المتكلم. ثم جاء بضمير الغائب "بها" الذي يعود على المدينة. ومن بعده أتى بضمير الغيبة "الهاء" في "روحُه" ليناسب النكرة المذكورة في صدر البيت "شاعرٌ". ومما يؤكد أن المجازي قصد من وراء هذه القصيدة إلى الدفاع عن شاعريته، قوله:

ليتني شاعرٌ بها يتغنى هام بالحسنِ روحُه المشبوبُ

لأن أمنية البدر-التي يعبر عنها البيت على سبيل المجاز- هي حقيقةً ماثلةٌ وواقعٌ متحققٌ بالنسبة للشاعر. ولو نثرنا البيت لكان "قال البدر: أتمنى أن أكون شاعراً يحجب هذه المدينة، ويتغنى بحسنها الأخاذ الذي يلفت الانتباه ويسرُّ الناظر. هذا بالنسبة للبدر لكن المجازي -الذي نراه معادلاً موضوعياً للبدر- هو فعلاً وواقعاً شاعرٌ تلك المدينة الذي يحجب شوارعها، ويتغنى بحسنها وجمالها.

ونعود للقصيدة لنتابع الحوار بين الشاعر والبدر الكئيب حيث جاء رد الشاعر مخاطباً البدر الذي تمنى أن يكون شاعراً يتغنى بحسن المدينة الجميلة، فقال والحديث على لسان الشاعر:

قُلْتُ: كُنْهُ. فهل ترى في رباها كلَّ حُسْنٍ، إن الجمال ضروبُ

فاختزل جملتين في كلمتين حين قال " قُلْتُ كُنْهُ " أي: قلت يا بدر: كن ذاك الشاعر المتيم بجمال المدينة. معتمداً في ذلك على فاعلية الضمائر في اختزال المعاني والإحالة إليها. ويوظف الشاعر تقنية الحذف والفراغات النصية في أكثر من موضع في القصيدة ليظفي علي النص سمة الانفتاح وقابلية التأويل مما يعزز من تفاعل المتلقي ويستحثه على ملئ فراغات النص مثل قوله:

لا تُرْعَ. إن في الحياة أناساً تُخْطِئُ القصدَ تارةً وتصيبُ

أي تخطئ تارةً وتصيبُ تارةً أخرى. وعندما نتأمل الفجوات النصية، نلاحظ أن النص يدين في جانب من جوانب مقبوليته إلى عمليات الحذف والفجوات النصية، لأنها تفسح المجال للمتلقي للتأمل والغوص في أعماق النص؛ الأمر الذي يحدث معه متعة التذوق. فبحسب عبد العزيز حمودة فإن القارئ يسهم في إكمال النصّ فهو المبدع المشارك، لا للنص نفسه، بل لمعناه وأهميته وقيمه^١. وهذه الفجوات تجعل من النص منفتحاً على قراءات عدة، وهذا الانفتاح "ينشئ نوعاً من الحوار بين النص والمتلقي لاستخلاص الناتج، ويضع ركائز تعبيرية تحدد طبيعة هذا الناتج، وتكسبه خصوصيته"^٢. ويستمر الحوار بين الشاعر والبدر الحزين، حيث ينتقل الشاعر إلى مخاطبة هذا البدر الكئيب ويكشف لنا أنه هو ذاته ذاك البدر الكئيب، وأن كل ذلك لم يكن سوى هروباً من الواقع الذي خيب آماله، قائلاً:

قلت يا بدر أنت دمّع وشوق عارمٌ صاحبٌ وقلبٌ سليبٌ

فالماجري أراد أن يخفف من وطأة الحزين والاحساس بالألم والكآبة، فلجأ إلى الطبيعة الساحرة التي تعلق بها قلبه، فكان المكان مدينة "درنة" مربع الصبا وذكريات الطفولة، فعبر للبدر الذي اتخذ الشاعر سميراً يبوح له بأحزانه قائلاً:

يا سميري: استمع يحدثك قلبٌ يستبيه الحسن الوقور للعب

هو في معبد الجمال وليدٌ وهي محرابه الطهور للعب

فالماجري الشاعر هو ذاك المولود "في معبد الجمال"، ومدينة درنة الجميلة هي محراب الجمال "الطهور للعب". ثم يمعن الشاعر في الابتعاد عن الواقع ويغرق في مفاتن الطبيعة التي وجد فيها متناسلاً يخفف من وطأة كآبته، حيث تتضافر دلالات ذلك الجمال في مثل قوله: روضٌ غردٌ/ ناضرٌ/ بديعٌ/ خصبٌ/ مفاتنه/ وادٍ رحيب/ تاه بالماء/ أسكوبٌ/ ذوبٌ لجينٍ/ زهراتٌ باسماتٍ/ عصنٌ

١. انظر: حمودة، عبد العزيز. "المرآة المجدبة من البنيوية إلى التفكيك". سلسلة عالم المعرفة. الكويت: المجلس

الوطني للثقافة والفنون والآداب. العدد ٣٢٣، ١٩٩٨. ص: ٢٠٥

٢. عبد المطلب، محمد. "النص المفتوح والنص المغلق"، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب بدمشق، ٣٩٨٤،

السنة ٣٤. حزيران ٢٠٠٤. ص: ٣٠

رطيب/ يهزّ النخيل عظميه ليناً / يصدح العندليب/ منظرٌ يبهجُ النفوس/ النسيم/ وروداً/
الياسمين/ الفلّ/ والنسرِين.

ثم تظهر فجأة فكرة الثورة على الواقع ومقاومة اليأس والاصرار على الحياة - وهي من الأفكار التي أولع بها شعراء الرومانسية كثيراً- حيث يقول:

قُتِلَ اليأسُ لا يحلُّ بقلبي إِنَّ قلبي طفلٌ بريٌّ طروبٌ
علَّمَتني أن الحياةَ لمثلي أملٌ باسمٍ وحلمٌ رغيْبُ

فوصف الماجري في هذين البيتين تجربته الذاتية "علَّمَتني أن الحياةَ لمثلي" واستناداً إلى رأي العقاد فإن "الشاعر من يشعُرُ ويُشعرُ"، وفي هذه القصيدة أشعرنا الماجري باختلاط اللذة بالألم وبنبرة التحدي في مقاومة اليأس في قوله: "قُتِلَ اليأسُ لا يحلُّ بقلبي" فكانت النتيجة هي استمرار الحياة بـ : "الأمل الباسم/ الحلم الرغيْب/ الطفل البري الطروب" المقبل على ربيع العمر.

ومما يؤكد أن قصد الشاعر يتمثل اختياره البدر وحزنه وكآبته معادلاً موضوعياً يعبر به عن نفسه؛ ورمزه إلى ذاته وتفرده وبشخصية المتميزة، قوله على لسان البدر:

هي أُمِّي الشمسُ التي زينتني فبرغني لأمرها أستجيبُ

فكما أن البدر جُرمٌ من أجرام السماء ومرغمٌ على أن يستقي نوره من الشمس، لكن مع هذا تبقى للبدر خواصه وجماله المنفرد الذي يختلف به عن أمه الشمس وغيرها من الكواكب والنجوم، وكذلك الشاعر الماجري فهو شاعرٌ في فضاء الشعر، لا يستطيع أن يفلت من تأثير معاصريه وسابقيهم. يستقي من معانهم مثل ما استقوا هم من معاني سابقيهم. وهذه سنة الشعر وديدن الشعراء.

ومن خلال نظرة كلية لجميع أجزاء النص ابتداءً من دلالة عنوانه مروراً بما دار بين البدر والشاعر من حوار مطوّل ثم إذا ربطنا كل ذلك بالسؤال الذي ختم به الماجري القصيدة وجعله آخر أبياتها مخاطباً البدر:

هل تراني - كما رأوني - لحوناً قال: بل أنتَ شاعرٌ موهوبٌ

فإن هذا البيت يحيلنا إلى ما يوحى بالخصومة الأدبية بين الشاعر وبعض معاصريه - ولعلها إن صح القصد تكون سبب إنشاء الشاعر لهذه القصيدة وقصداً رمى إليه بها- لأننا نستدل من خلال قوله "كما رأوني لحوناً" أن هناك من يتهمُّ الشاعر في شاعريته وبيانته وبراعته. وهذا يعزز من رأينا حول سبب اختيار الماجري للبدر دون غيره لمناجاته، حيث رمز به الماجري إلى عصاميته وتميُّز شعره

١. العقاد، عباس. اللغة الشاعرة. د/ط. (القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة ١٩٩٥). ص: ١٠٧.

عَمَّن سواه. ولم تكن القصيدة وصفاً مباشراً للطبيعة وجمالها الخلاب، كما جرت عادة الشعراء؛ بل كانت تناولاً مغايراً ينطلق من تجربة نفسية ونزعة ذاتية تمثلت -على ما يبدو- في أزمة ما عصفت بالشاعر، لعلها تتعلق بشاعريته وتجربته الإبداعية؛ حيث يرى الباحث أن القصيدة في هذه القصيدة تدور حول دفاع الشاعر عن شاعريته أمام خصمٍ ما اهتمه فيها. كما أن هذه الخصومة الأدبية يكمن اعتبارها معركةً أدبيةً حقيقيةً مرَّ بها الشاعر وخاض غمارها مع أقرانه ومعاصريه، وفي الوقت نفسه يمكن أن تكون من خيال الشاعر وعالمه الافتراضي. غير إن الباحث يرى أن الخصومة وقعت فعلاً؛ وإنها كانت جزءاً من واقع الحياة الأدبية للشاعر آنذاك، ويتعزز الرأي بوجود الخصم بأمرين هما:

الأول: يتمثل في أن الخصومات الأدبية والمعارك الشعرية كانت شائعةً بين الشعراء والأدباء في ذلك الأوان. مثل المعركة الشعرية التي نشبت بين شاعر الوطن أحمد رفيق ومحمد الحصادي وأحمد الشارف وبعض من عاصريهم؛ حيث شاعت المعارك والمساجلات والردود الشعرية بينهم آنذاك. ومن أشهرها المعركة بين رفيق والحصادي حول قصيدة "الموز" التي كتبها أحمد رفيق وعاتب فيها أهل درنة على سبيل الدعابة؛ لأنه لم يُقدِّم له الموز على المائدة عندما زار بعض أصدقائه في المدينة^١.

أما الأمر الثاني فيتمثل في احتواء الديوان إشارات توحى بوجود الخصم. فمثلاً إذا ربطنا بين قصيدة "أنا والبدر"، وقصيدة "اعتذار ومداعبة"، حيث ألمح الماجري في الأخيرة إلى وجود الخصومة الأدبية وقصدها في قوله في قصيدة "اعتذار ومداعبة":

وروى لي عنك الحصادي حديثاً وشذوذاً في الرأي والتخمين
صاح لو كنتَ منصفاً قلتُ جهراً قوله الحق في جلاء مكين
لا تلمني إذا رأيتُ دفاعاً عن أناسٍ منهم أنا وقريني

وإذا ربطنا بين القصيدتين وتأملنا قصيدة "أنا والبدر" وما نرصده فيها من لمحات الكآبة والحزن التي قادت الشاعر للهروب إلى مناجاة البدر ووصف الطبيعة من حوله؛ نجد أنَّ ذلك يعزز من رأي الباحث وقوله بأن الماجري كان ينتصر لشاعريته في هذه القصيدة، ولذلك يمكن اعتبار قول الشاعر في آخر بيتين من القصيدة:

قيل يا بدر حين غثبتُ إني مرهف الحسِّ للجمال نسيب

١. انظر: الفيتوري. أحمد. والمسماري إدريس. "عن الوطن والشعر والمرأة حوار مع الشاعر رجب الماجري". مجلة

الفصول الأربعة. تصدر عن رابطة الأدباء والكتاب الليبيين. طرابلس: العدد ٧٩٩٥. ١٩٩٥. ص: ٤١

هل تراني - كما رأوني - لحوناً قال: بل أنت شاعرٌ موهوبٌ
تصريحٌ واضح يختزل الغاية التي أرادها الشاعر من صوغ هذه القصيدة الرائعة ممثلةً في دفاع
الشاعر عن شاعريته بأسلوب رفيع غاية في الإبداع والبراعة.

الخاتمة

- لقد استفادت نظرية نحو النص فيما يتعلق بدراسة مقصدية النصوص ومقبوليتهما من
المجال النفسي والمجال الفلسفي وكذلك استفادت من نظرية التلقي التي اعتنت بالقارئ وعملية
الفهم واعتبرتها عملية وظيفية دالة تسهم إسهاماً فاعلاً في بناء المعنى الأدبي، ولذلك يمكن القول
بأن النص الشعري نص إبداعي منفتح على دلالات لا حصر لها؛ ومن ثم لا يمكن إعطاء تحديد
تجريدي لقصديته لأنها بطبيعتها متعددة متعددة تتجدد وتتعدد بتعدد القراء وتجدهم. وهذا
لا يعني أن المتلقي له سلطة مطلقة في تحميل النص ما لا يحتمل، بل إن القراءة الصحيحة
للنص هي التي تعتمد على تأويل دلالاته استناداً لمعطيات النص التي تمثلها عناصر التماسك
وآليات الانسجام النصي اللذان يوجها النص نحو قراءة منطقية مقبولة تمثل إلى حد ما أفكار
النص وتقترب من مقصدية المؤلف. إذ يمكن أن نقرب من قصدية العمل الشعري من خلال
المؤشرات اللغوية وغير اللغوية التي يتيحها النص للمتلقي، حيث يتكئ المتلقي عليها في تأويل
دلالات النص، أو في الأقل تجعله يقترب كثيراً من القصد الذي أرادته المتكلم.

النتائج

- لا تعتمد النظرية النصية في الوصول إلى مقاصد المتكلم على المعنى الحرفي للنص
فحسب، بل تدرس المعنى الذي يرمي إليه النص استناداً إلى هوية المنتج، ومكان الخطاب،
وزمانه، والظروف التي تكتنف الخطاب معتمدةً على ما تتيحه عناصر التماسك النصي وآليات
الانسجام الدلالي التي تمثل القرائن التي يستأنس بها المتلقي في توليد المعنى وتأويل المقصدية.

- تحققت المقبولية في قصيدة "أنا.. والبدر" من خلال عوامل عدة، وظفها الشاعر
واستثمرها للتأثير على المتلقي، كان من أبرزها تحقق التماسك والانسجام في القصيدة، وكذلك
توافر النص على قدر كبير من المعرفة المشتركة بين المتلقي والنص، كما أن إعلامية النص
العالية عززت كثيراً من فرص التلقي الإيجابي وحفزت القراء على التفاعل والمشاركة في النص.

- كما أسهم أسلوب الحوار والسؤال والجواب الذي بنى عليه الشاعر قصيدته في تعزيز
مقبولية النص؛ لأنه أسهم في تحفيز المتلقي للتعاطي مع النص.

تدل القصيدة بأن الماجري كان يمر بأزمة ما جعلته يلجأ إلى الطبيعة ويبحث فيها عن متنفس فوق
اختياره على البدر الذي غطت السحب جماله وجعله معادلاً موضوعياً عبّر به عن حالته، فبرّع
وأبدع.

Sheikh Waliyullah al-Dahlawi and his 'Kitab Hujjatul al-Balighah' and Muhammad Affandi Hassan and his theory of 'Gagasan Persuratan Baru': A Brief Study of the Concept of Islamic Literature

Dr. Adli Bin Hj. Yaacob

Siti Nadhirah Binti Kassim

Department of Arabic Language and Literature

Kuliyah of Islamic Revealed Knowledge and Human Sciences

International Islamic University Malaysia

Key words: Kitab Hujjat Al Baligha, taklif, Persuratan Baru, Ihsan, Secrets, Good Deeds, Sins, Islamic Literature, believers, Religions.

Introduction

Hujjat Al Baligha, undoubtedly, is one of the masterpieces written by Sheikh Waliyullah Al Dahlawi. It 'scientifically' emphasizes studies on society and its ethics/morals – branches of knowledge considered to be among the secrets of the sacred religion. This book appeared into two parts. The first explains the secrets of prophetic sunnah related to the well-being of sins and good deeds. To emphasize these aspects, the author referred to two general principles; firstly the aspect of good deeds and sins whilst the second deals with methods to unify existing religions. (Hermansen, 2000)

Apart from the above, the first section also deals with areas of obligation and retribution; methods of retribution in this present life and after death when men are resurrected, principles of good deeds and sins in accordance to believers of all religions, followed by the arguments on political systems which are then directed towards the discussion on a much heated issue such as the implementation of *hudud* and various other Islamic laws through prophetic *sunnah*. The second section of this book highlights the secrets of numerous prophetic *sunnah* on belief (*iman*), sensity and prayer (*solah*). The author also touches subjects of tithe, fasting, performing

haji, ihsan, and Islamic ethics when dealing with people and in daily life, management of family institutions, state politics and a few other chapters.

It must be noted that among the important concepts elaborated by the author is that of *taklif*, one which recognizes the subservient nature of the immortal human being to his Creator (Abdul Rani, 2006: 121-129) and the emphasis on the 'why' concept of *taklif* has to be one of the vital keys in understanding human nature and its behaviors. In the author's view, there are three foundations on which this concept is built upon; namely human nature, the nature of knowledge which is followed by good deeds, and last but not least, the nature of literature and its function.

In the Malaysian literary context, it must be noted that a one Mohd Affandi Hassan, an outspoken controversial literary figure and a retired civil servant from the elite MCS, (the Malaysian Civil Service) developed this concept of the *taklif*, appearing with a new literary theory which the author termed as 'Persuratan Baru' (the New Literary Theory). Mohd Affandi Hassan, seen as the author well-versed, possessing a deep understanding and knowledge of the *taklif*, propagates the idea how literary works particularly novels, should be crafted so as to be more effective, beautiful and meaningful by adopting 'Persuratan Baru' as the guiding principle in crafting novels. He argues, by crafting literary writings based on the *taklif*, one important outcome achieved would be that literary works enhanced; its beauty and language. And of utmost importance, the literary works crafted would be in line with God's blessings.

Apart from the above, the author describes at length on the background, the definitions, the basic philosophy, the methods and approaches in an aesthetic education. He sheds light on some aspects of Espen — a new genre of literature in which the author highlights the contemporary literary arena. In the author's mind, aesthetic education is intended to examine literary works in terms of its meaning towards civilisation of human beings. This meaning is seen from two perspectives namely the structure, which characterizes the beauty of a work; and the meaning of the message (content, philosophy, message and the moral) which, in the Affandi's opinion, characterizes the truth of faith in terms of world view.

The development of literature in Malay Archipelago

The development of literature in the Malay world is certainly a wide topic to discuss. Initially, the word 'Malay' itself has a wide range of meaning. For example in the context of Malaysian constitution, "Malay" means "a person, who professes the religion of Islam, habitually speaks the Malay language, and conforms to Malay custom".

The "Malay-Polynesian" Malay is a race whose existence has inhabited the Malay Archipelago, Polynesia and Madagascar since long time ago. In terms of languages, the Malay race is classified in the family of Austronesia, a race whose presence has long occupied a vast land area of the archipelago starting from the Malay Peninsula along the coast up to China Indo (which was a Malay state in Malaya) tracing along Patani, Southeast of Siam, Funan until the kingdom of Campa along the coast of Vietnam. (Zakir, S.M,2000)

Literary development in Malay Archipelago is said to date back to the early centuries of AD. In fact, Boris Parnikael has once said that oral form of literature has existed in the Malay world since the year 2000 BC, even before the emergence of Hindu-Buddhist influence and other religion set foot in Malay Archipelago. There were many inscriptions written in the ancient royal language, each explaining the history of the Malay literature's existence in Malay Archipelago. (Zakir, S.M,2000)

The term 'sastera' was coined from Sanskrit language: sastra. The word 'sas' means 'to give instructions, to teach, or to guide'. While the word 'tra' defines tools. The word 'Sastera' can thus be summed up as 'the tools to teach, educate or to guide'. On the other hand, in English, the word 'literature' holds pretty much the same meaning as it is in Malay. The contextual meaning of literature is the same with that of Malay language which uses the term 'Persuratan', coined from the word 'Surat'. In a much wider context, it means 'stories, happenings or thoughts which were

written down'. Another definition brings the meaning of 'kepastakaan', a tool which is used to safeguard or spread knowledge'.

It must be noted that Malay literature has undergone numerous evolutions and development both in terms of its conceptual and textual meanings. It delivers to us the meaning of literature which is said to be 'the meaning of stories, happenings, thoughts in its imaginative and fictional way; be it either in written or oral forms targeted to be understood by the mass population'.

If the Traditions of Sanskrit has a great influence over the Javanese literature in the Eastern Archipelago, the Western Archipelago on the other hand has witnessed the influence of the ancient Malay literature in Sumatera Island. It is greatly influenced by Hindu-Buddhism which later gradually transformed into a new civilisation i.e. the Islamic civilisation. (Zakir, S.M,2000)

Islam has set its path in Eastern Sumatra since the 13th century. Malaysian Peninsular, at the same time was experiencing its golden time. Islam has brought along with it a new civilisation known as Malay civilisation which has not only changed the traditions and beliefs of its people with regard to culture and literary beliefs, but also sparked the emergence of Jawi-Malay writing system inspired by Arabic writings adapted to the local surrounding, thus bringing along with it prosperity and progress to the Malay world. (Zakir, S.M,2000)

This new Islamic civilization in the Malay world has abolished the influence of the ancient Malay writing system along with its Buddhist Hindu literary form. The existence of Islamic civilisation in the Malay world has also spawned a new literary genre that takes after a large influence from Islamic cultural tradition and gradually developed it. Among the literary genres that reflect the influence of Malay Islamic civilization is the genre of narrative story. (Zakir, S.M,2000)

The development of Malay literature has been shaped greatly by the nature and principles of Islamic teachings. In the year of 16th century until the 19th century, Islamic literature in the Malay Archipelago and the province of the West has flourished greatly. (Zakir, S.M,2000)

In those glory days of Malay literature, new genre of literatures such as poetry, couplets, quatrains, and most importantly, the arts of writing '*kitab*' or academic writings were born, functioning as the benchmark of the Islamic civilization. There is a vast array of literature on the topic. This period of time has witnessed the birth of great poets such as Hamzah Fansuri. (Zakir, S.M,2000)

The development of Malay literature however is said to be at its peak with the birth of the Empire of Malacca Sultanate in the Straits of Malacca. The development of knowledge and the presence of many scholars in Malacca were the catalysts which helps spread Islam in the Malay world. Among the greatest literary heritage of this empire were '*Sejarah Melayu*' and '*Hikayat Hang Tuah*' followed by thousands of works of tales, poems and other forms of literary works in all parts of the territory of Islam in the Malay world. (Zakir, S.M,2000)

Moving forward to a much recent time; in the 1970's, the field of literature in Malaysia has witnessed the Islamic teachings phenomena taking Malaysia by storms, relating closely to the dakwah movement happening in Malaysia during that period of time. (Ungku Maimunah, 1989: 288)

On the other hand, during the 1990's, several renowned Malay scholars with the likes of Muhammad Kamal Hassan, Shahnnon Ahmad, Lutfi Abas and not forgetting Mohd. Affandi Hassan have had their share of academic opinions with regards to Islamic literature. There were differences of opinions among these scholars as to what aspire the Malay writers in their literary attainments. Could it be that these writers want to educate the society within the guidelines of Islamic teachings or could they merely be working on their literary attainments without giving much thought to educate the society – let alone to abide by the teachings of religion when it comes to the works of arts?

This article is intended to study the Islamic Literature from the perspective of Mohd. Affandi Hassan (later will be referred to as Mohd. Affandi) on Islamic literature as well as the thoughts of

Sheikh Shah Wali Allah Ad-Dahlawi on this matter through the work of latter entitled *Hujjat Allah al-Baligha*.

In the Malaysian literary context, it must be noted that Mohd Affandi Hassan, an outspoken controversial literary figure and a retired civil servant from the elite MCS, (the Malaysian Civil Service) developed this concept of the *taklif*, appearing with a new literary theory which the author termed as 'Persuratan Baru' (the New Literary Theory).

This article highlights the concept of *taklif* as proposed by Mohd. Affandi, one which has been implemented by Sheikh Shah Wali Allah Ad Dahlawi in his above afore mentioned book.¹

The next section is going to examine briefly the life history of both scholars.

Background of Mohd. Affandi Hassan

Mohd. Affandi hailed from Kelantan Darul Naim. He was born in 9th March 1940 in Kampung Seberang Pasir, Kelantan from a not-a-very-affluent family. Due to financial reasons, unlike the usual schooling age for children, he started his formal education at a much later age, 10 years old.

Upon his completion of studies at Sekolah Melayu Pasir Mas, Kelantan, he furthered his studies at Penang Free School, Penang. For his tertiary education, he pursued his degree in Malay Studies at University Malaya in 1968, and later received his Diploma in Public Administration in 1972. As a government servant, he pursued his Masters at University of Essex in 1977.

To further explore the various areas of religions, Mohd. Affandi attended formal classes in order to obtain a diploma of Islamic Studies in the year 1981. Not only that, he has actually started attending several classes in a Doctorate studies at the School of Oriental and African Studies (SOAS) in University of London. However, his studies were put on hold because of financial constraints, leaving him unable to continue his studies.

¹ The information about the early life of Sheikh Shah Wali Allah ad Dahlawi was obtained from website: http://hujjatullah-il-baaligha.blogspot.com/2008/09/sheikh-shah-walilulah-hujjatullahil_25.html

Based on the history of his early education, it can be seen clearly seen that he is a very passionate person in 'pursuing knowledge'. His passion to gain knowledge and curiosity to learn is like an unquenchable thirst. It could not be quenched.

When he was 12, he was enchanted with the writings of a columnist, Muhammad Salehuddin which were published in *Utusan Kanak-kanak*. All of the writings have had such a big impact on the little boy that they were able to mold and influence the mind of the little boy who grew up to be knowledge-seeker throughout his life after that.

Background of Sheikh Shah Wali Allah Al-Dahlawi

Sheikh Shah Wali Allah and his family had been in India for a very long time. When he was born, he was named Qutubuddin Ahmad bin Abdurrahim bin Wajihuddin al-Umriy ad-Dahlawi. Many members of Sheikh's family were very well-educated and pious.

Sheikh's education started at the tender age of 5. His father, Abdurrahim was his teacher and spiritual guide. Abdurrahim was a renowned scholar in a place called Dahli. He was a man with high knowledge of the material and spiritual worlds as well as possessing a respectable reputation in the branch of *Sufism*.

Under his father's guidance, Shah Wali Allah memorized Quran, learned about *Fiqhu Islam* (such the way of performing the obligatory prayer), mastered Arabic and Parsi. He also learned from various books like *Mishkat* and some volumes of Bukhari and Muslim.

At the age of 10, he has learnt *syarhul al-kafiyah* by al-Jami and *Tafsir Baidhawi*, among others including books in the field of hadith, fiqh, ushulfiqh, akhlaq, tasawwuf and others. His knowledge in these fields blossomed at the hands of his father except that of hadith. He took the chains of the narration of hadith from an *imam* of his time; Muhammad Afdhal as-Sialkuti.

Shah Wali Allah Ad-Dahlawi writing career began upon his return from pilgrimage in 1731. During the decade of his return from pilgrimage, Shah Wali Allah started to work on writing *Hujjat Allah al-Baligha*. It could be said that his pilgrimage was a life changing experience that prompted him to move further forwards both in the spiritual and academic aspects.

Being brought up in a family who has always been close to knowledge has undoubtedly shaped Shah Wali Allah into a great Islamic scholar. Among one of the most notable works of Sheikh Wali Allah Ad-Dahlawi is *Hujjat Allah al-Baligha* which 'scientifically' stresses studies on society and its ethics/morals – branches of knowledge considered to be among the secrets of the sacred religion of Islam.

The Concept of Islamic literature from Mohd. Affandi's perspective.

Mohd Affandi Hassan, is an author well-versed, possessing a deep understanding and knowledge of the *taklif*, propagates the idea how literary works, particularly novels, should be crafted so as to be more effective, beautiful and meaningful by adopting 'Persuratan Baru' as the guiding principle in crafting novels.

He argues, by crafting literary writings based on the *taklif*, one important outcome achieved would be that literary works enhanced; its beauty and language. And of utmost importance, the literary works crafted would be in line with God's blessings.

Mohd. Affandi has written a few critical essays, strengthening on the *Tawhidic* elements in crafting literary works. Mohd. Affandi was chosen in this journal as he was seen among the figures in the writing arena who had voiced out his opinions strongly regarding Islamic literature during that time. Among his major works are '*Pendidikan Estetika Dari Pendekatan Tauhid*' which later contributed to the rise of '*Gagasan Persuratan Baru*.' Practically, '*Persuratan Baru*' is seen to differentiate between knowledge and mere story lines. (Ungku Maimunah, 2009: 68)

According to Mohd. Affandi Hassan, based on his observation, he has opined that these two significant key notes in crafting literary works were not given its much-deserved importance and

attention in Malaysian literature, thus prompting him to express his ideas through '*Gagasan Persuratan Baru*'. Later he further argued that knowledge should be given priority over storylines because it reveals ideas, thoughts, and submissions among others.

He has continuously expressed his concerns over trending practices of Malay writers who seem to apportion much more focus on the story without giving as much attention to the aspect of knowledge which, according to Mohd Affandi Hassan, should supposedly be spread through the literary works.

The implementation of '*taklif*' as proposed by Mohd. Affandi in *Hujjatullah al Baligha* by Shah Wali Allah Ad Dahlawi

It must be noted that among the important concepts elaborated by the author is that of *taklif*, one which recognizes the subservient nature of the immortal human being to his Creator and the emphasis on the 'why' concept of *taklif* has to be one of the vital keys in understanding human nature and its behaviours. This is also one of the key points which have been stressed by Mohd. Affandi in his theory of *Gagasan Persuratan Baru*. There are three foundations on which this concept are built upon; namely human nature, the nature of knowledge which is followed by good deeds, and last but not least, the nature of literature and its function.

The original source which has contributed greatly in the *Hujjat Allah al-Baligha* is the legal derivation of the metaphysical status from the corpus of *hadith*. Shah Wali Allah depicts religion throughout human history as having its origin in a primordial base which he terms the "*din*".

Mankind is said to be in its utmost harmony and in the ideal form with the "*din*". Actualized manifestations of the ideal form, known as "*milal*", encompasses the primeval form of the ideal religion (*din*) in a modified form relevant for those who are meant for it.

Throughout the course of time in the history of mankind, religion has changed in its forms, in order to suit the beliefs and spiritual practices of the nations to whom it has been revealed. He

has formulated a theory which has foreseen an interaction between the human customs and beliefs and the actualized form (*milla*) of the ideal religion.

According to Shaikh Wali Allah, there are two sources of religious legislation. The first is made up of a branch based on the universal advantageous aims for the mankind in its ideal natural structure (*fitra*). The basis of practices and beliefs suited to the laws of all people is termed as "*maddhabtabi'i*".

The second consists of systems of laws (*shari'as*). Shaikh Wali Allah justifies ways of specific rulings of a religion inaugurated by a prophet are based on several factors. The prophet retains among people some of the elements of previous revelations which are beneficial, adding at the same time, new legislations that are necessary.

Hujjat Allah al-Baligha appeared into two parts. The first explains the secrets of prophetic *sunnah* related to the well-being of sins and good deeds. To emphasize these aspects, the author referred to two general principles; firstly the aspect of good deeds and sins whilst the second deals with methods to unify existing religions.

Apart from the above, the first section also deals with areas of obligation and retribution; methods of retribution in this present life and after death when men are resurrected, principles of good deeds and sins in accordance to believers of all religions, followed by the arguments on political systems which are then directed towards the discussion on a much heated issue such as the implementation of *hudud* and various other Islamic laws through prophetic *sunnah*.

The second section of this book highlights the secrets of numerous prophetic *sunnah* on belief (*iman*), sanctity and prayer (*solah*). The author also touches subjects of tithe, fasting, performing *hajj*, *ihsan*, and Islamic ethics when dealing with people and in daily life, management of family institutions, state politics and a few other chapters.

Kitab *Hujjat Allah al-Baligha* is inspired by the Quranic verse (6:149) *"Indeed, the conclusive argument is from God,"* is seen as an ideal model of the Islamic literature as there were a quite number of stories which portrays how significance *"taklif"* is in the writings of Shah Wali Allah.

For an instance, Shah Wali Allah was bogged down in his writing for a long time because he was unable to find a reliable religious scholar whom he could consult about vague matters. He also felt that he lack of skills in the branches of transmitted knowledge compared to what had previously existed in the fortunate centuries.

Shah Wali Allah left India to Mecca to perform his pilgrimage in April 1731. His fourteen months stay in the Holy Cities was a remarkable developmental influence which has had such a great influence on his thought while crafting his works. He has studied a wide range of Islamic knowledge with the likes of hadith, fiqh and Sufism with various affluent teachers during his stay in the Hijaz. Among those honourable teachers of his, he had mentioned in the *Anfas al- 'Arifin*, are Shaikh Abu Tahir al-Kurdi al-Madani, Shaikh Wafd Allah al-Makki and Shaikh Taj al-Din al-Qala'i al- Hanafi (d. 1734). All of them had taught very valuable life lessons for Shah Wali Allah in his quest of knowledge.

Being a very pious man, Allah has granted him the advantages of experiencing mystical dreams in which he encountered the prophet Muhammad p.b.u.h. In another great work of his, *The Emanations of the Two Holy Cities*, Shah Wali Allah mentioned that these visions which he had been experiencing during that particular time strengthen his faith in religious purpose thus urge him to carry out the noble work of teaching and spreading dakwah. One could tell by reading his works that those writings were not genuinely written by his own idea, but rather it was written under the guidance of Allah.

It was said that Shah Wali Allah has said that:

"I felt discouraged that I am in an age of ignorance, prejudice and following the passions, in which every person has a high opinion of his own ruinous opinions; for being contemporary is

the basis of disagreement, and whoever writes makes himself a target". He later added on, "Thus I would run one lap, and then I would retreat backwards".

It was the role of Muhammad known as 'Ashiq whom has realised the great potential of Shah Wali Allah to educate people using his knowledge. Muhammad was inspired with the knowledge that human pleasure could only be attained through tracing its noble aspects.

Shah Wali Allah was beseeched by 'Ashiq who had also insisted him to write a book to share his knowledge with people. Whenever Shah Wali Allah made excuses to avoid writing books, he would be reminded of the "hadith of the bridling". Shah Wali Allah later became convinced that writing was one of the great challenges and he turned to God and asked for his guidance.

Shah Wali Allah initiated his writing by beseeching God to purify his heart from distractions, to guide his heart and to preserve him from error in the writing which he was embarking on and grant him the strength in holding to the truth in every situation.

All of these instances hence justify the reasons why *Hujjat Allah al-Baligha* is indeed a model of Islamic literature. Shah Wali Allah has totally submitted to God the Almighty in guiding his path towards the truth in providing his facts and arguments in this book.

Mohd Affandi Hassan in his theory describes at length on the background, the definitions, the basic philosophy, the methods and approaches in an aesthetic education. He sheds light on some aspects of Espen (esei pendek)-(short essay) — a new genre of literature in which the author highlights the contemporary literary arena. In the author's mind, aesthetic education is intended to examine literary works in terms of its meaning towards civilisation of human beings.

This meaning is seen from two perspectives namely the structure, which characterizes the beauty of a work; and the meaning of the message (content, philosophy, message and the moral) which, in Mohd. Affandi's opinion, characterizes the truth of faith in terms of world view. The

theory that has been elevated by him as stated above is clearly seen in the works of Shah Wali Allah, particularly in *Hujjat Allah al-Baligha*.

Conclusion

Conclusively, from the above discussion that literature is indeed one of the tools which could be used in delivering educational message to the public effectively. Literature is said to be a true reflection of human's nature, instilling virtues and disregarding vices. Therefore, it is of utmost importance for writers to always come up with creative ideas in crafting their literary works to be enjoyed by the readers and educating them with beneficial knowledge at the same time.

Based on the observation on the views of Shah Wali Allah Ad-Dahlawi and Mohd. Affandi, it is evident that both scholars opine that at the foundation and philosophical level, Islamic literature is a holistic field, possessing its own foundation and is indeed very unique from being shaped by Islamic teachings. There are two distinguished similarities between these two scholars, one being the emphasize on literary works and the message behind them, and second one is the co-relation between literature and life. If literary works are crafted well within the guidance of Islamic teachings, the writers would be rewarded greatly by Allah.

References

- Abdul Rani, Mohd Zariat. 2006. *Wacana Seksualiti Insan dalam Novel Pujangga Melayu*
- Hassan, Mohd. Affandi. 1992. *Pendidikan Estetika daripada Pendekatan Tauhid*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Hassan, Mohd. Affandi. 2008. *Analisis Pemikiran dalam Espen-espen Mohd*. Universiti Putra Malaysia.
- Hermansen, Marcia K. 2000. *The Conclusive Argument from God- Hujjat Allah Al-Baligha*. Review by: Leonard Lewisohn *British Journal of Middle Eastern Studies* Vol. 27, No. 2 (Nov., 2000), pp. 216-220.
- Zakir, S.M,2000. 2014. , *Perkembangan Sastera Di Alam Melayu* . Published by: Jumardi Singare on Oct 10, 2014.

والحمد لله فاتحة كل خير وتمام كل نعمة

